


UVIC - McPHERSON



3 2775 90313538 1



UNIVERSITY
OF VICTORIA
LIBRARY



Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
No Sponsor

PUBLICATIONS
DE
L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT

VOLUME XII

INVENTAIRE ARCHÉOLOGIQUE DE L'INDOCHINE

II

MONUMENTS ĆAMS
DE L'ANNAM

TOME II

INVENTAIRE DESCRIPTIF
DES
MONUMENTS ĆAMS
DE L'ANNAM

PAR

H. PARMENTIER

ARCHITECTE DIPLÔMÉ PAR LE GOUVERNEMENT

CHEF DU SERVICE ARCHÉOLOGIQUE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÊME-ORIENT

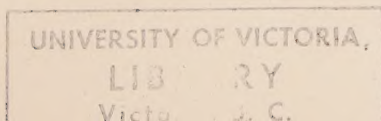
TOME II

ÉTUDE DE L'ART ĆAM



PARIS
ÉDITIONS ERNEST LEROUX
28, RUE BONAPARTE, VI^e

1918



INTRODUCTION

Dualité de la méthode ; la méthode classique. — Nécessité d'une autre méthode. — Emploi d'un postulat. — Ce postulat. — Sa justification ; réserves dans son emploi. — L'illustration. — Abréviations et conventions.

La méthode que nous avons employée dans cette seconde partie ne présente pas l'unité qui nous eût séduit ; en matière archéologique il n'est qu'un seul système pour offrir toutes garanties : déterminer avec la précision la plus complète un certain nombre de jalons, monuments aux caractères francs, datés d'une façon indubitable, puis rapporter par comparaison à ces termes précis tous les éléments de date incertaine ou de caractères plus vagues. L'histoire *çame*, à plus forte raison l'histoire de l'art *çam*, sont trop peu connues, offrent trop peu de dates bien fixées ou qui se rapportent à des événements d'un caractère général, pour qu'on puisse s'appuyer uniquement sur cette assise.

Nous avons, comme de juste, utilisé les moindres éléments connus pour donner à cette base toute l'étendue et toute la solidité possibles ; elle reste insuffisante et, pour une bonne part de l'archéologie *çame*, tout l'art du Binh Định en particulier, elle fait complètement défaut. Il nous a donc fallu recourir à une autre méthode ; celle-ci est d'une nature trop spéciale pour que nous ne la décrivions pas avec précision, car il nous serait désagréable qu'elle passât pour une naïveté, pénible qu'on la prit pour une adresse. Elle consiste à procéder uniquement par hypothèses successives, chacune d'elles prenant une valeur de probabilité de plus en plus grande, à mesure que les hypothèses parallèles qu'elle implique ou les conséquences qu'elle entraîne, se confirment pleinement.

Ce mode de raisonnement n'est rien moins que rassurant, mais la science la plus certaine, celle des mathématiques, n'est pas construite autrement : elle exige toujours quelque postulat au point de départ. A vrai dire, il n'est pas d'histoire artistique qui n'implique un tel système : tout fait en ce genre peut être présenté de plusieurs manières et c'est seulement la concordance finale qui prouve le bien-fondé du point de départ. Un exemple frappant montre l'incertitude de telles études : qu'un artiste de génie ne fasse autre chose que donner leur forme définitive aux tendances de son siècle, est une idée aujourd'hui universellement acceptée ; mais quel brillant il leur donne et quelle impulsion il leur imprime ! Or, dans les époques d'art anonyme, comme notre art français du moyen-âge, un tel artiste peut, d'un saut, faire franchir à son siècle la longue suite des transitions nécessaires d'un point à un autre ; dans le doute, osera-t-on supposer sa venue et l'influence qu'il put avoir ? Supprimée la biographie des artistes de la Renaissance, qui donc, pour soutenir une thèse, vraie d'ailleurs, oserait avancer l'existence d'un être universel comme Léonard de Vinci ? Et pourtant il fut.

Dans l'histoire ordinaire, si l'on suppose connues — par impossible — toutes les circonstances, comme les tendances, l'esprit, les besoins de chacun des antagonistes ou des comparses, le fait est complètement déterminé ; seul le libre arbitre de chacun — s'il existe — apporte un élément hypothétique à la solution. En art, rien ne s'enchaîne d'une façon nécessaire, et la fantaisie, même passagère, d'un médiocre bien appliqué et bien sage peut être le point de départ du développement de formes le plus inattendu.

Combien sera plus complexe le problème s'il s'agit d'époques que nous connaissons à peine — de races dont l'esprit nous est totalement étranger — d'arts qui ne nous apparaissent que par une seule de leurs manifestations, l'architecture religieuse ! Ajoutons à ces difficultés, dans le cas présent, que le peuple, père de l'art étudié, a disparu, ou presque — que rien de sa littérature ne s'est conservé — que son histoire enfin se réduit à quelques dates.

Il ne nous sera donc jamais permis de passer d'un fait sûr à un fait également sûr par une simple déduction logique. Chaque base essayée est flottante et rend chancelant tout l'édifice qui s'y appuie. Force nous est donc d'en choisir une, et de faire fonds sur elle, tant que quelque indice certain ne nous avertit pas de sa faiblesse : notre étude de dix ans ne fut ainsi que l'abandon d'hypothèses successives ; nous en ferons grâce au lecteur : seuls les résultats, non certains mais probables, auxquels nous croyons être arrivé, méritent d'être soumis à sa critique.

Nous admettrons donc, sans pouvoir l'affirmer, qu'ici, *entre deux formes d'art non datées, la plus parfaite est la plus ancienne*. Un postulat, par sa nature, ne se démontre pas, mais il n'est pas interdit d'en faire sentir la possibilité. Or, c'est un peu là l'histoire de tout l'art en Extrême-Orient. A Java, rien n'égale les temples de Dieng, du Kalasan et le merveilleux Borobudur, qui paraissent être dans l'île les premières manifestations artistiques. En Chine, les sculptures les plus anciennes sont aussi celles qui présentent le plus de verdeur et, sans nier l'étonnante maîtrise des artistes japonais des derniers siècles, laquelle de leurs œuvres a la puissance de leurs sculptures bouddhiques au vi^e et au ix^e siècles ? Est-il nécessaire d'opposer la complexité et le maniérisme des temples de l'Inde au moyen-âge et dans les derniers siècles à la simplicité grandiose des « caves » ? Je laisse volontairement de côté l'art khmèr, dont la division en périodes successives n'a pas encore été mise au jour ⁽¹⁾ ; disons seulement que le splendide épanouissement architectural de l'art d'Ankor masque bien imparfaitement la déchéance incroyable de la sculpture.

De telles circonstances doivent s'expliquer. L'heure n'est pas venue pour nous d'en chercher la clef : ce serait tenter dans son ensemble l'histoire des arts d'Extrême-Orient. Notons plutôt que le fait, au Čampa,

(1) L'art khmèr présente deux périodes bien tranchées, l'une qui va du vi^e au ix^e siècle ; l'autre qui est postérieure au x^e. La première période offre de petits édifices en briques et montre, en quelques

pièces, une remarquable sculpture. La seconde correspond au merveilleux épanouissement d'Ankor, avec ses immenses édifices de grès, mais sa médiocre statuaire. Voir pour plus de détails, p. 479.

se comprend sans peine : les plus anciens monuments ne paraissent pas remonter plus haut que le ^{vi}^e siècle : le pays est déjà, à cette époque, en rivalité avec un ennemi puissant, l'empire khmèr. Dès le ^x^e, commence, avec les Annamites, cette guerre inexpiable qui, cinq siècles après, conduit le peuple čam à un asservissement complet : de telles conditions impliquent une décadence continue. Enfin l'observation même le certifie et les deux monuments les plus intéressants sont datés presque sûrement des époques les plus lointaines, Mí Son A₁ du ^{vi}^e, Đống Dương du ^{ix}^e siècle.

Aussi bien n'aurons-nous recours à ce postulat que si tout autre moyen nous manque : ce sera plutôt pour nous un contrôle qu'une aide directe.

Nous avons indiqué dans la première partie de cet ouvrage (p. xiii) comment était conçue son illustration. Nous n'y reviendrons pas. D'après ce système, cette seconde série doit réunir les éléments de détails qui complètent et précisent les planches de la première. Nous nous sommes attaché plutôt à publier tous les fragments qui, à quelque point de vue, méritent d'être connus, qu'à donner pour chaque objet des suites complètes, mais qui, nécessairement, présenteraient des répétitions inutiles. Une table générale, à la fin de ce volume, permet de réunir sans peine les éléments de chaque petite monographie, disséminés pour les besoins de l'exposition dans les illustrations des volumes et les planches des deux albums.

Quelques abréviations et quelques conventions précises nous ont paru être nécessaires. Nous renvoyons à la première partie de ce travail par les lettres *I.C.*, I, Inventaire Čam, 1^{re} partie, en opposition avec *I.K.*, II, Inventaire Khmèr, tome II, qui représente l'Inventaire descriptif des monuments du Cambodge de L. de Lajonquière (publications de l'École française d'Extrême-Orient); *B.C.* *A.I.* désigne le *Bulletin de la Commission archéologique de l'Indochine*.

Nous donnons sous la rubrique « BERGAIGNE, *Insc. sansk. de Campā* », avec l'indication de la page, les renvois à la publication et à la traduction donnée par Bergaigne des « *Inscriptions sanskrites de*

Campā », notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, tome XXVII, première partie ; in-4, avec un album de planches in-folio, Paris, Imprimerie Nationale, 1893. — Sous celle « MASPERO, *Royaume de Champa* », avec l'indication du volume et de la page, les renvois au *Royaume de Champa* que M. G. Maspero a publié dans le *T'oung Pao*, *passim*, de Mars 1910, p. 125, à Mai 1913.

Quelques autres abréviations se rapportant à des textes chinois utilisés seulement dans une partie de cet ouvrage seront données en leur place dans l'introduction du livre II de ce tome, p. 298, note 1.

Nous adoptons pour la désignation des inscriptions les numéros du catalogue de M. Cœdès (*B.E.F.E.-O.*, VIII, p. 37 et sqq.) qui en fournit un répertoire définitif. Une liste dans l'Appendice de ce volume établit la concordance entre notre propre Inventaire et celui de notre collègue.

Disons, une fois pour toutes, que seule l'ère chrétienne sera utilisée ici et que toute date d'ère différente sera suivie de l'indice correspondant. Une liste des rois çams, établie suivant les dernières découvertes jusqu'en fin 1913, est ajoutée également à l'Appendice. Tous les noms de rois mentionnés dans ce tome y correspondent ; il n'en est pas de même de ceux du premier volume qui suivent la dernière liste publiée avant son impression, celle de M. Finot, (*B.E.F.E.-O.*, IV, p. 908). Rappelons enfin que quelques autres conventions générales sont fixées à la fin de l'introduction et du chapitre II du tome I.

Annam (1900-1915).

INVENTAIRE DESCRIPTIF
DES
MONUMENTS CAMS
DE L'ANNAM

LIVRE PREMIER
LES FORMES DE L'ART CAM

CHAPITRE PREMIER

GRANDES DIVISIONS ET REPÈRES CHRONOLOGIQUES

Nécessité d'un ordre chronologique. — Ses matériaux. — Inscriptions ; mode de leur utilisation ; précautions nécessaires dans leur emploi. — Autres modes de datation. — Dates proposées. — Dates acceptées. — Tableau qui les résume. — Division en grandes périodes.

Nous avons, dans la première partie de cet ouvrage, suivi avec rigueur un ordre géographique ; avantageux pour l'inventaire méthodique des restes d'un art éteint, ce système serait insuffisant, voire dangereux, dans leur étude : pour maigres que soient les données fournies par l'histoire de l'art cam, un ordre chronologique est préférable ; la suite de cet essai permettra d'enfermer entre des repères, rares mais sûrs, la série des éléments dont la position relative ne peut être arrêtée avec une précision aussi grande.

Où trouverons-nous ces jalons indispensables ? Écartons tout

d'abord les Annales chinoises ou annamites, les rares textes çams qui ont survécu : tous sont muets sur l'histoire de l'art ⁽¹⁾ ; seules, les inscriptions datées ⁽²⁾ nous apportent quelques données précises. Encore demandent-elles à être soumises à une critique sévère.

Par leur nature ces inscriptions se divisent en deux groupes : ce sont ou des actes de consécration ou bien de simples rappels de faits. Dans le premier cas, la formule est constante : tel personnage érige telle divinité et lui consacre des dons. Par le premier terme il faut comprendre, c'est un fait connu, que le donateur construit un temple, y place l'idole du dieu, en organise le culte, le dote à perpétuité. Le bâtiment lui-même n'est jamais spécifié, et ce n'est que dans le cas où plusieurs divinités sont énumérées qu'il y a lieu de supposer l'érection de plusieurs *kalan*. Ainsi l'inscription 31 C 2° à Nha Trang : trois divinités y sont nommées ensemble, et trois sanctuaires, dont la distinction est garantie par trois nouvelles inscriptions, y furent élevés en même temps ⁽³⁾. En revanche, les constructions accessoires ne sont jamais mentionnées ⁽⁴⁾ ; il semble que la formule les implique comme dépendances.

Dans l'utilisation de ces inscriptions datées, deux cas sont à considérer, suivant qu'elles sont gravées 1° sur le monument ou 2° sur une stèle voisine. Dans le premier cas, une nouvelle subdivision est nécessaire.

(1) Ce n'est pas que ces documents ne fournissent souvent des renseignements très intéressants sur la civilisation çame que nous serons amené ici même à faire connaître en partie, d'après sa traduction sculptée ; mais seule l'étude réduite aux éléments artistiques est de notre ressort, et nous ne ferons appel aux renseignements fournis par les textes que comme contrôle. Ainsi cet essai et le travail de M. G. Maspéro sur l'histoire des Çams, *le Royaume du Champa*, dressé d'après les documents à un point de vue plus nettement historique, ne risqueront pas de faire double emploi et pourront au

contraire se vérifier l'un par l'autre.

(2) Il est bien entendu que par « datées », nous n'entendons pas uniquement qu'elles présentent une année précise ; un simple nom de roi, connu par ailleurs, ou la forme caractéristique d'une écriture, peuvent fournir un renseignement inestimable.

(3) Tour principale : insc. 31 C 2° ; tour N.-O. : insc. 37 ; édicule S.-E. : inscription nouvelle.

(4) Exception doit être faite pour l'inscription 94 à Mĩ Son. Cf. FIOR, *B.E.F.* E.-O., IV, p. 943.

1° a) L'inscription est une formule de consécration : le renseignement n'est pas douteux ; encore faut-il qu'il ne s'agisse pas d'un réemploi, ce qui d'ordinaire est facile à vérifier.

1° b) Sans être une formule de consécration, l'inscription comporte une ou plusieurs dates : elle peut être contemporaine, antérieure ou postérieure à l'édifice ; il est rare qu'on puisse déterminer d'une façon certaine la relation qui existe entre l'inscription et le monument : lorsqu'il en existe plusieurs de dates différentes, celle qui est gravée la première sur le piédroit S. a les plus grandes chances d'être le plus voisine de l'époque de la construction, cette position ayant paru toujours être préférée. Mais il n'y a pas là de certitude absolue ⁽¹⁾. Parfois il s'agit d'un réemploi ; c'est le cas, à Mî Son B₁, de 75 (fin du viii^e ou début du ix^e), qui fut incorporée dans un monument daté par 82 de l'année 1114 (1036 ç.). Contemporaines, comme le sont celles de Nha Trang, tour principale, 30 et 31, elles peuvent fournir un renseignement précis, si quelque autre considération permet d'établir leur rapport avec l'édifice en question, comme c'est le cas ici par la présence des inscriptions des tours N.-O. et S.-E. Postérieures, ou rappel d'événements antérieurs, elles ne pourront être d'aucune utilité.

2° Quand l'inscription est gravée sur une stèle, elle ne peut nous servir que dans un cas : si elle présente une date de consécration. Encore son usage demande-t-il la plus grande prudence, et le sanctuaire voisin qu'elle semble viser peut être fort bien reconstruit sur la place d'un bâtiment plus ancien auquel se rapportait la dédicace. Le meilleur exemple en est donné par la tour S. à Pô Nagar de Nha Trang, que nous avons longtemps confondue avec l'édifice élevé, à la fin du viii^e siècle ⁽²⁾, par le roi Satyavarman et dont mention est faite en A et B de la stèle 32, dressée autrefois dans l'axe de cette

⁽¹⁾ En un cas au moins, Mî Son B₁ XXV (86), l'inscription supérieure est de quelques années plus ancienne que l'inférieure.

⁽²⁾ BERGAIGNE, *Insc. sansk. de Campā*, donne, page 253, la date de 706 ç. que M. Barth, dans la note 3, rectifie en 703 ç.

tour. Son étude plus complète nous a conduit à reconnaître qu'elle était beaucoup plus récente ⁽¹⁾.

Sommes-nous réduits à ces seules données, si pauvres en somme, puisqu'il n'est guère plus d'une vingtaine de ces inscriptions? Deux groupes de renseignements moins précis sont encore utilisables. Les premiers consistent dans les rapports de sujétion des édifices entre eux.

Un édifice B, dont l'axe passe au N. d'un édifice A régulier, a sa partie S. réduite : il est vraisemblable que l'axe de B fut imposé, et que, manquant de place pour étendre sa construction au S., comme son

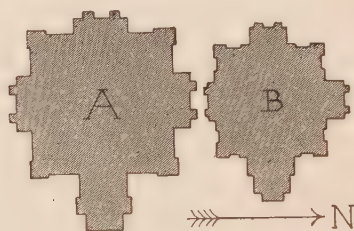


Fig. 1. — Croquis schématique d'édifices qui se commandent.

plan le comportait, l'architecte s'est vu obligé à la réduire en ce sens : le bâtiment dominant, A, est antérieur au sanctuaire servant, B, qui fut gêné dans son édification par la présence du premier, A (fig. 1).

Le second ordre de faits se rapporte au postulat fixé précédemment et permet à l'occasion de contrôler, voire de rectifier les renseignements précédents. Il peut arriver, en effet, qu'un édifice qui paraît avoir été gêné dans sa construction par le voisinage d'un autre, lui soit néanmoins antérieur : il suffit qu'un bâtiment plus jeune se soit substitué au plus ancien après la construction du deuxième, fait fort naturel si l'on pense que le plus vénérable devait atteindre plus tôt les limites de la vétusté.

Nous avons des deux cas deux exemples intéressants à Mí Son.

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, VI, p. 297, et IX, p. 347.

Le sanctuaire B_1 se montre nettement postérieur au *kalan* B_4 , car ce dernier a ses côtés complets, tandis que la fausse porte S. de B_1 , contiguë à B_4 , n'a pas de perron et montre son soubassement arrêté par une face nue. B_1 est daté, B_4 ne l'est pas; la perfection relative de B_4 accuse seulement sa réelle antériorité que d'autres observations confirment.

Par contre, dans le temple A, l'édifice A_6 , annexe de la grande tour, a sa face voisine de A_{10} inachevée : est-ce la présence du *kalan* A_{10} qui rendit inutile le ravalement de cette paroi masquée? A_{10} est-il, par suite, antérieur à A_4 ? Il n'en est rien : l'étude des soubassements prouve que le temple A_{10} est venu s'accoler à l'ensemble A_{1-7} . Au temps où A_1 et A_6 se sont élevés il existait donc déjà un édifice contre lequel A_6 fut presque collé ⁽¹⁾, et qui fut remplacé depuis par le sanctuaire plus moderne A_{10} . On voit l'utilité de ce critère. Sur ces rapports de situation une autre observation est à consigner : les termes dans lesquels sont formulées les inscriptions ne permettent pas de supposer que jamais un édifice, même chancelant, ait été abattu pour faire place à un édifice plus somptueux, fût-il consacré à la même divinité ; seuls, ruine ou incendie laissent le terrain libre à une reconstruction qui devient alors œuvre pie.

Ainsi prévenus, cherchons dans la liste des inscriptions traduites celles qui peuvent nous fournir une date utile : nous obtenons le tableau suivant :

(1) Il est en outre très vraisemblable que la forme allongée de A_6 , quand les autres templions sont carrés, est due au manque de place; la distance étant d'ailleurs suffisante entre A_6 et A_{10} pour

permettre le ravalement, et cette face latérale étant aujourd'hui visible, elle eût été certainement achevée si A_6 se fût élevé après A_{10} .

NATURE du document		N° de l'insc. catal. C ³ 66	ÉDIFICE auquel elle se rapporte	RÈGNE à défaut de date	DATE Çaka	DATE A.D.
2°		72	Mĩ Sơn A primitif	Bhadravarman I		
2°		73	— A ₁₋₇ ?	Çambhavarman		
2°		96	— E ₁ ?		579	657
4°	a	80	— piédestal A	Vikrāntavarman I ou II		
4°	a	97	— — E	—		
2°		99	— F ₁ ?	—		
2°		38 A	Nha Trang édif. prim.		703	781
1°	b	73	Mĩ Sơn édifice X		713(faux)	
1°	a	37	Pô Nagar de Nha Trang Tour N.-O.		735	813
1°	a		Pô Nagar de Nha Trang Édifice S.-E.		—	—
1°	a	31 C 2°	Pô Nagar de Nha Trang Tour principale.		739	817
2°		38 C	Pô Nagar de Nha Trang Tour O.	Vikrāntavarman III		
2°		66	Đồng Dương gr. templ.		797	875
2°		—	Bảng An	Bhadravarman II ⁽¹⁾	vers	vers
					824, 832	902, 910
2°		413	Hà Trung salle ?		838	916
2°		93-95	Mĩ Sơn E ₄ ?	Harivarman IV		
1°	a	82	— B ₁		1036	1114
1°		28	Pô Nagar de Nha Trang Tour S.		1065	1143
2°		100	Mĩ Sơn G		1079	1157
1°		84	— B ₁	Jaya Harivarman I		
1°	a	85	— —		1085	1163
4°	a	86	— —		1152-6	1230-4
1° ou 2°		31 A 1°	Pô Nagar de Nha Trang Édifice S.-O. ?		1178	1256
1°	a	8-11	Pô Klauà Garai	Jaya Sinhavarman III		
1°	a	116	Yan Proa	—		
1°	a	42	Drañ Lai, Çiva		1331	1409
1°	a	1	Biên Hoà, Viṣṇu		1343	1421
1°	a	16	Pô Romē	Pô Romē		

⁽¹⁾ Ce Bhadravarman remplace Harivarman (voir Appendice B) et a une inscription de 824 ç. ; il a fini de régner en 833 ç.

Nous avons écarté de ce tableau toutes les dates douteuses; passons en revue celles qui subsistent, afin d'en retrancher encore l'inutilisable.

N^{os} 72-73. — L'inscription 72 (stèle I de Mi Son) révèle qu'un temple fut fondé à Mi Son par le roi Bhadravarman I et l'on sait par ailleurs ⁽¹⁾ que ce roi régnait vers 400 de notre ère. D'autre part, la stèle 73 (II de Mi Son) nous apprend que ce temple brûla en 4xx ç. sous Rudravarman et fut reconstruit par Çambhuvarman : le sanctuaire A₁ avec ses annexes A₂₋₇ est pour nous l'objet de cette réédification. Voici sur quelles raisons nous appuyons cette thèse.

Les deux stèles 72 et 73 ont été trouvées dans l'enceinte du temple A. C'est donc à ce temple et à aucun autre du groupe qu'elles se rapportent. Dans le temple A il n'existe que deux *kalan*, A₁ et A₁₀; tout le reste n'est que bâtiments de service. L'inscription 73, par sa teneur même, ne peut se rapporter qu'au plus ancien des deux sanctuaires; la tour A₁₀ est postérieure, ainsi que le montre nettement le raccord de son soubassement avec celui de A₁. C'est donc nécessairement A₁₋₇ que reconstruisit Çambhuvarman.

Une objection pourrait être faite. Nous avons signalé l'état d'épannelage présenté par la face extérieure de A₆ du côté de A₁₀, et nous l'avons expliqué par la présence de quelque édifice antérieur à A₁₋₇, disparu et remplacé par le *kalan* A₁₀; ne serait-ce pas cette construction éphémère que concernerait la stèle 73? La conséquence est d'importance, puisque la tour A₁ serait, dans ce cas, d'antiquité bien moindre.

Une telle hypothèse présente de grandes difficultés. La première consiste dans le fait que nous n'aurions gardé dans ce groupe, si fécond en inscriptions, nulle allusion à la ruine d'un bâtiment aussi précieux que la construction de Çambhuvarman, nulle trace de l'édification d'un monument aussi énorme que la tour A₁. La seconde est dans la position qu'occupe le dernier sanctuaire A₁₀. Élevé sur l'em-

⁽¹⁾ Cf. FÉROT, *Notes d'épigraphie*, B.E.F.E.-O., II, p. 486.

placement de l'œuvre de Çambhuvarman et de Bhadravarman, il eût hérité de la vénération attachée à cette fondation et qu'attestent les inscriptions; bien que colossal, A_1 fût resté une annexe. Or, il n'en est rien, et c'est bien A_1 qui forme le centre du temple A. Enfin le *kalan* A_1 n'est pas seul de son art à Mĩ Son, et toute une série de bâtiments en reproduisent les décors charmants: ces monuments, par leur position soit centrale, comme C_1 , soit spéciale, comme B_3 , D_1 , C_2 , accusent une grande ancienneté: on voit quelles conséquences entraînerait cette hypothèse toute gratuite. Nous ne nous y arrêtons pas davantage.

De la date où fut exécutée la réfection de Çambhuvarman nous ne savons rien; seul est connu le nombre des centaines de l'année çaka où l'incendie détruisit l'édifice primitif. Il n'est cependant pas impossible de fixer approximativement l'époque où fut construit A_1 . En effet, Rudravarman I. monta sur le trône vers 529, règne encore en 541. Son fils, Çambhuvarman, meurt vers 629 ⁽¹⁾. Il n'y a donc pas grande chance d'erreur à reporter la construction du groupe A_{1-7} à la fin du VI^e siècle A. D. et, pour plus de prudence, au début du VII^e siècle ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Cf. MASPERO, *Royaume du Champa*, 1910, p. 510 sqq.

⁽²⁾ La traduction partielle donnée par feu Huber (*B.E.F.E.-O.*, XI, p. 265 sqq.) de la stèle 74 (X de Mĩ Son) semble apporter une confirmation à notre thèse. Nous n'en ferons pas état cependant, parce que l'attribution de cette inscription à A_1 nous paraît erronée. Elle s'appuie seulement sur le fait que cette stèle a été trouvée devant A_1 , mais pour nous son contenu même indique qu'elle ne s'y rapporte pas. Il nous paraît en effet absolument impossible que, dans la fondation même consacrée au Çambhubhadregvara, le roi fondateur ait donné la place d'honneur à une image de Lakṣmĩ, alors que deux siècles plus tard Indravarman II (stèle I de Đổng Dương) se vante d'avoir érigé à nouveau ce *lĩnga* et de l'avoir gratifié d'un *koça* d'or. Si l'on attribue à

Çambhuvarman la construction colossale qu'est A_1 , le plus grandiose et le plus riche des monuments çams, on ne peut concevoir comment il aurait installé dans ce monument un autel assez mesquin pour qu'un roi suivant en parle avec un semblable mépris et pour un simple remplacement d'autel se vante d'avoir fait une œuvre telle que ses prédécesseurs n'avaient pu l'exécuter. Qu'est-ce que la réédification d'un piédestal de pierre, même richement orné, à côté de la dépense formidable que représente une construction comme celle de A_1 ? En outre l'hypothèse suppose que le piédestal actuel aurait reçu des applications de métal précieux, et cette opération, pas plus que l'arrachement de ces revêtements, ne peut se faire sans laisser des traces fort apparentes sur la pierre. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner le groupe des

N° 96. — La stèle 96 (III de Mĩ Son) mentionne l'érection d'une idole de Āiva sous le nom de Prabhāsevara. Le temple E de Mĩ Son où elle fut trouvée ne contient que deux sanctuaires importants, E₁, E₄; les autres édifices ne sont que des bâtiments de service et deux petits sanctuaires, E₅, E₆, qui, par leurs dimensions minimales et leur situation dépendante, ne semblent pas avoir mérité une dédicace aussi importante. Encore E₅ abrite-t-il une figure de Gaṇeṣa, tandis qu'E₆, d'une exécution très inférieure, ne peut être que d'une basse époque. La discussion n'est donc possible qu'entre E₁ et le sanctuaire E₄. Or, ce dernier paraît nettement daté par les inscriptions 93 à 95; les formes de ce *kalan* accusent d'ailleurs, par leur décadence, leur copie maladroite de celles de A₁, une époque moins lointaine. Enfin la prépondérance et par suite l'antériorité de E₁ est marquée par sa position centrale. Ajoutons encore que ce dernier sanctuaire contient un *liṅga* dont le piédestal fut l'objet d'un rhabillage qui est un des morceaux les plus parfaits de l'art čam ⁽¹⁾. Nous n'hésiterons donc pas à rapporter à la construction du sanctuaire E₁, la stèle voisine 96. Elle nous donne pour cet édifice, par malheur presque complètement ruiné, notre première date précise, 657 (579 c.).

sept *liṅga* de Mĩ Son (pl. CLXXXIII-F). Or le piédestal ne présente rien de semblable. En dernier lieu, la cuve à ablutions qui couvrirait ce piédestal supportait une idole à base circulaire (pl. CLXXII-F), et cette indication concorde mal avec les représentations de Lakṣmī que nous possédons, au lieu qu'elle est toute naturelle pour le *liṅga* de Čambhubhadreçvara ou celui qui l'a remplacé.

Mais à quoi se rapporte alors cette stèle X? Suivant le plan de C. Paris qui la découvrit, elle semble provenir de la tour-porte A₂ où était rassemblée une série de statues provenant d'autres monuments. Elle peut donc avoir été transportée là, du groupe immédiatement voisin, pour y être conservée comme ces statues. Or nous avons dégagé justement dans les ruines de A'₁, un piédestal auquel correspondent

étonnamment les renseignements de la stèle X, puisque, seul de tous les piédestaux découverts au Čampa, il présente des traces nettes d'applications (B.E.F.E.-O., IV, p. 832). La divinité de ce temple ne serait pas alors le *liṅga* que nous avons trouvé non loin et que, pour cette proximité, nous avions supposé en être l'idole, bien que son diamètre ne concordât pas avec le vaste évidemment de cette cuve à ablutions (0 m. 44 et 0 m. 56 respectivement), et ce monument aurait été consacré à Lakṣmī. Qu'il eût été un peu sacrifié par Čambhuvarman, dont toutes les ressources durent être absorbées par l'édification de A₁, cela paraît tout naturel, et la jactance de son successeur n'a plus alors rien d'extraordinaire.

⁽¹⁾ B.E.F.E.-O., IV, p. 871, fig. 34 et 35 et pl. CXX.

N° 99. — L'inscription 99 (IX de Mĩ Son) fut trouvée dans le temple F ; elle est d'un des rois Vikrāntavarman I ou II, donc du VII^e ou du VIII^e siècle. Le temple F ne contient que deux sanctuaires ; l'un, F₃, ajouté postérieurement, présente d'une façon typique les formes d'art d'un monument daté avec précision de l'année 875, le grand temple de Đống Dương. Il est donc presque évident que la stèle doit être rapportée à l'édifice F₁. Les stèles 96 et 87 ne mentionnent à Mĩ Son que trois divinités, soit trois temples, la stèle 81 en mentionne quatre : 87 est datée de 601 ç. : 81 de 63x ; la construction de F₁ s'enferme donc entre les années 601 et 639 ç., 679 et 717 de l'ère chrétienne, et peut, pour plus de sûreté, n'être comptée que du début du VIII^e siècle A. D. ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ L'état de ruine du sanctuaire E₁ et la confusion qui régnait de 575 à 635 ç. entre le roi unique ou les rois qui portèrent les noms de Prakāṣadharmā et Vikrāntavarman, la difficulté de tirer parti sûrement de la présence et de la forme des bâtiments E₂, E₃, E₇ qui, restés en épannelage, pouvaient être aussi bien l'ébauche d'édifices anciens que la préparation d'une copie moderne comme E₄ l'est de A₁, la présence des sanctuaires E₅ et E₆ bien qu'accessoiries, enfin et surtout l'hésitation toute naturelle où nous nous trouvions en l'état de nos études à rapporter entre tant d'édifices la stèle 96 (III de Mĩ Son) à un édifice déterminé, surtout dans un tel état de ruine et d'un caractère si insolite, nous avaient amené à établir la date de ce sanctuaire indirectement (*B.E.F.E.-O.*, IV, p. 893) par l'intermédiaire du temple F où le doute n'était guère possible.

L'ancienneté du groupe E₂, E₃, E₇ s'est affirmée par l'observation de l'allongement en plan de la tour-porte E₂, disposition qui n'est plus pratiquée au temps où prédomine la forme archaïsante qui donna E₄, et, ce doute résolu, l'antiquité du temple E devient indiscutable. Mais l'hésitation que nous avons montrée à adopter franchement l'hypothèse du rap-

port de E₁ et de la stèle 96 trouvée dans son voisinage, a déterminé une certaine confusion qui s'est répercutée dans la répartition faite par M. Finot (*id.*, IV, p. 941) des temples aux diverses divinités. Si l'on distingue dans la longue période de 60 ans (575 ç. à 635 ç.) deux règnes, — M. Finot le propose (*B.E.F.E.-O.*, IV, p. 903) et la lecture des nouvelles inscriptions par feu Huber (*B.E.F.E.-O.*, XI, p. 265) le confirme, — il paraît vraisemblable de rapporter la construction de E₁ au premier, celle de F₁ au deuxième, car ce dernier édifice est marqué nettement postérieur par ce fait qu'on dut entailler la colline pour en trouver la place, travail qu'on eût facilement évité, si F avait été prévu en même temps que E, en reportant E un peu au S. La répartition devient alors plus aisée, même toute naturelle : il suffit d'interchanger E₁ et F₁. La stèle 96 (III) donne Prabhāseçvara = E₁, Cambhuhhadreçvara = A₁, Içaneçvara = B₁ primitif. La stèle 87 (IV), antérieure à la construction de F₁, ne compte encore que trois temples. Le second roi consacre d'abord un sanctuaire annexe en construction légère dans le temple E au dieu Vāmeçvara (piédestal VIII, inscription 97), puis élève à cette divinité, pour laquelle il

N^{os} 80 et 97. — Nous n'insisterons pas sur ces deux inscriptions qui nous donnent une date large, bien suffisante pour l'étude spéciale du piédestal, fin vii^e siècle ou début du viii^e, mais sans utilité pour celle de l'architecture en général.

N^{os} 38 A, 37, nouvelle, 31 C₂, 38 C, 28, 31 A. — Les inscriptions trouvées à Pô Nagar de Nha Trang permettent d'en dater les édifices debout avec certitude. Pour la tour principale, celle que M. Aymonier et à sa suite Bergaigne et Cordès désignent sous le nom de tour N., la date de consécration est 817 (739 ç.). Les sanctuaires N.-O. et l'édicule S.-E. furent achevés plus tôt, en 813 (735 ç.).

La question est un peu plus délicate pour la tour S. La stèle 38 nous fait connaître qu'un sanctuaire fut élevé sur ce point en 781 (703 ç.) ⁽⁴⁾, et rien ne nous apprend qu'il ait disparu. Antérieur aux édifices de 817 et 813, il ne peut être en seconde ligne : en première, le problème ne se pose que pour la tour S. ; celle-ci occupe la place centrale sur le plateau, et la tour principale, de masse bien plus imposante, est cependant rejetée à son côté. La stèle de consécration (38) était placée en avant de cette tour S. et l'inscription du linteau (28) rappelle l'œuvre de Satyavarman à une époque où depuis longtemps le souvenir en paraît presque perdu. De tels faits semblent militer en faveur d'un rapport précis entre cette fondation et cette tour.

Mais d'autre part la tour S. porte sur le linteau de sa baie d'entrée une date qui peut être de consécration en 1143 (1065 ç.), sur son piédroit N. une inscription du xii^e siècle (29) ; sa construction est des plus défectueuses et très inférieure à celle des tours principale et N.-O. Elle est aussi négligée que celle des édifices datés de cette époque (B₁ et G de Mĩ Son) ; sa forme de couverture, assez rare, caractérise un genre d'édifices dont le seul daté, Yañ Proñ, l'est du xiv^e siècle. Enfin le linteau où fut gravée l'inscription est un réem-

semble avoir une prédilection particulière, le grand temple F sous le nom un peu différent de Vamabutheçvara : ce dernier

monument vient alors en quatrième dans l'inscription 81 (Mĩ Son VI).

⁽⁴⁾ Cf. p. 3, note 2.

ploi d'un morceau qui paraît, pour son profil caché à l'intérieur, être du VII^e ou du VIII^e siècle. Il y aurait donc tout lieu de penser que cette tour fut bien construite en 1143.

La solution de cette difficulté est celle-ci : la tour S., bâtie en 1143, s'élève sur l'emplacement de celle que construisit Satyavarman. Et ce n'est point une simple hypothèse. Aux observations déjà signalées et qui, toutes, peuvent s'interpréter en ce sens, s'ajoute la remarque suivante : des deux piédroits de l'entrée, l'un est la copie de l'autre, et l'original présente une forme très élégante qui n'existe que dans l'art de Mi Son A₁ (début du VII^e siècle). Cette anomalie ne peut s'expliquer que par le réemploi d'un piédroit bien conservé du monument primitif⁽¹⁾ et la copie du symétrique brisé, copie exécutée à une basse époque par une main très inexpérimentée. Mais la preuve la plus concluante fut la découverte en 1909, sous les fondations grossières de la tour actuelle, d'un massif construit avec le soin antérieur⁽²⁾.

Les deux dernières mentions s'appliquent aux constructions ruinées : le bâtiment S.-O. est le temple de Bhagavatī Mātrīṅgeçvari dont la position est nettement indiquée par rapport au sanctuaire de la grande déesse, la tour principale : cet édifice n'a dû laisser que quelques traces en fondations et quelques débris qui seraient donc de 1256 (1178 c.) : les grossières maçonneries retrouvées à cette place semblent les restes d'un *bamui* élevé sur son emplacement, ces monuments de basse époque se ruinant en effet avec la plus grande

(1) Il y a lieu de supposer, vu la ruine rapide du sanctuaire de Satyavarman, qu'il était en construction légère et que sa porte seule était en pierre, mais la nouvelle interprétation donnée par M. Finot (*B.E.F.E.-O.*, IV, p. 912) du mot *koça* ne permet plus d'appliquer à cette baie le terme d'« entrée splendide », comme nous l'avions fait précédemment (*B.E.F.E.-O.*, II, p. 44).

(2) Cf. *B.E.F.E.-O.*, IX, p. 347, II, p. 44, et VI, p. 297. Notre discussion au sujet

des trois sanctuaires que semblait indiquer la description du *koça* tombe d'elle-même avec la valeur nouvelle fixée pour ce mot (cf. note précédente). D'autre part, l'argument tiré de l'absence d'un *soma-sūtra*, contraire à notre première thèse, favorable à la seconde, est à négliger, une sorte de conduit analogue ayant été découvert en 1909 dans la partie O. des fondations de la nouvelle tour S. (cf. *B.E.F.E.-O.*, IX, p. 347).

facilité ; le grand temple B₁ de Mĩ Sơn en fournit un exemple. Enfin, par voie d'élimination, le sanctuaire de Çri Mahādeva doit être reconnu dans la base de tour O. Élevé par Vikrāntavarman III qui régnait en 751 ç. et en 776 ç., l'époque de sa construction peut, sans grand risque, être rapportée au troisième quart du ix^e siècle A. D.

N° 75. — L'inscription 75, dont la date est d'ailleurs fausse, ne peut nous être d'aucune utilité, car nous ignorons tout du monument qui la porta.

N° 66. — L'inscription 66 nous met près de la fin du ix^e siècle ; elle est gravée sur une stèle qui fut remontée hors de sa place primitive, mal orientée et posée de travers par rapport à l'axe du monument auquel elle se rapporte ⁽¹⁾. Cette stèle, étant une véritable charte de fondation, donne une date précise, 875 (797 ç.), qui concerne les premières constructions du groupe, c'est-à-dire les *kalan* qui entourent le sanctuaire central dans l'enceinte I, et le porche II ⁽²⁾. La présence d'une inscription du xi^e siècle (68) sur le piédroit S. de l'une de ces tours, la tour S.-O., ne fait que confirmer cette donnée ⁽³⁾.

Nouvelle. Bàng An. — Le monument est d'une même venue, rien ne paraît indiquer que la stèle ne doive pas concerner sa fondation ; il n'y a donc aucune difficulté à lui appliquer cette date, début du x^e siècle.

N° 113. — L'inscription suivante, 113, gravée à Hà Trung sur les quatre faces d'un bloc rectangulaire énorme, fragment de pilier de grande salle, sans doute, ne nous fournit aucune donnée utile, l'édifice ancien dont elle faisait partie ayant complètement disparu.

N°s 93-95. — Le groupe 93 à 95 fixe indirectement la date du

(1) Cf. FINOT, *B.E.F.E.-O.*, III, p. 83, note 3.

(2) Cf. *B.E.F.E.-O.*, III, p. 84.

(3) Bien que la date ne soit pas portée sur le monument même, il semble qu'aucun doute ne soit possible. En effet, la présence de l'inscription du xi^e siècle

montre que ces tours sont antérieures à cette date et, d'autre part, le sanctuaire élevé par Vikrāntavarman III à Nha Trang (première moitié du ix^e siècle) offre dans ses faibles restes des formes identiques à celles de Đông Dương.

sanctuaire E_4 de Mĩ Son. Les trois inscriptions ont été en effet gravées sur trois ou quatre piliers d'un édicule, abri probable d'un Nandin retrouvé auprès. Un aussi petit bâtiment ne pouvait comporter une dédicace de cette importance ; nous avons montré d'autre part que, des sanctuaires de E, le doute n'est guère possible qu'entre E_1 et E_3 , E_1 est, par les caractères de son piédestal, certainement plus ancien. Reste seulement E_4 devant qui s'élevait cet abri : le monument est donc du règne de Harivarman III qui mourut en 1081 ⁽¹⁾ : on ne peut guère se tromper en le rapportant au troisième quart du x^e siècle.

N^{os} 75, 82, 84-86. — L'inscription 82 gravée sur le vestibule de Mĩ Son B_1 semble dater cet édifice du règne de Harivarman IV en 1114 (1036 c.) ; une autre inscription de Jaya Harivarman I, qui règne en 1145, 1170, indique une reconstruction. D'autres donnent sur les piédroits intérieurs les dates 1163, 1230 et 1234. Enfin près du vestibule fut trouvée, au cours des fouilles, la pierre qui porte l'inscription 75 ⁽²⁾ et qui paraît avoir fait partie des maçonneries de cette tour. A laquelle de ces dates faut-il rapporter l'édifice ?

Écartons tout d'abord 75 qui est visiblement un réemploi ; la tour B_1 est d'une exécution trop grossière pour qu'on puisse la faire remonter à cette belle époque du ix^e siècle qui nous laissa en deux formes différentes le temple de Pò Nagar et le monument considérable de Đống Dương. Nous ne croyons pas d'autre part, à l'encontre de la pensée de M. Finot ⁽³⁾, qu'il s'agisse dans l'inscription de Jaya Harivarman d'une reconstruction complète. Le texte parle bien d'une « réédification », mais il y a sans doute exagération de la part de l'auteur de l'inscription, qui d'ailleurs avait assez de travail avec

⁽¹⁾ Cf. FINOT, *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 904.

⁽²⁾ Une faute d'impression au catalogue des inscriptions de Mĩ Son, donné par M. Finot à la fin de son article du *B.E.F.E.-O.*, IV, sur Mĩ Son, a égaré par la suite M. Cœdès dans son *Catalogue des inscriptions àames*. C'est près de B_1 et non

de A_1 que fut trouvée cette pierre. Il suffit d'ailleurs de se reporter à la page 84 du tome IV pour s'en convaincre. Voir également le *Journal des fouilles* manuscrit, déposé à l'École.

⁽³⁾ *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 911.

l'érection de tout un temple, le temple G, pour ne pouvoir faire face encore à la construction formidable et spécialement coûteuse de B₁. Les énormes piédroits octogonaux appartiendraient de toute façon à la première construction : celle-ci eut donc été colossale autant que l'actuelle ; de telles masses paraissent à peu près impossibles à renverser avec les moyens dont pouvaient disposer les envahisseurs : on comprendrait mal d'ailleurs pourquoi, dans leur rage de démolition, ils n'eussent pas mis également par terre les édifices voisins, plus faciles à démolir : pour nous, la destruction d'un édifice en maçonnerie ne peut être jamais que l'œuvre des temps : faire un beau feu est une joie aisée que ne se refusera jamais un conquérant ; s'imposer la fatigue énorme d'une ruine systématique et y gaspiller les bénéfices de toute une campagne ne s'expliquerait que par un fanatisme religieux dont nous n'avons ici aucune espèce d'indice. Jaya Harivarman I trouva l'édifice debout, mais soigneusement pillé de tout ce qu'il contenait de précieux, l'idole sans doute culbutée : il la releva, l'encadra du luxe habituel que l'on jugeait nécessaire et, en toute bonnefoi, dialors qu'il la réédifia.

Les autres inscriptions n'ajoutent rien.

Nous assignerons donc à B₁ la date de 1114 (1036 ç.), en notant le fait d'une restauration partielle quelque cinquante ans plus tard ⁽¹⁾.

N° 100. — Bien que la date de 1157 (1079 ç.) ne soit gravée que sur une stèle, nous n'hésiterons pas à rapporter à cette date la construction du temple G, parce que les divers édifices en sont de même style et

(1) On serait tenté de voir dans le changement de matière qui se marque dans les restes de B₁, la trace d'une reprise postérieure : toute la partie inférieure de la tour est construite en pierre, et ce n'est qu'au-dessus de la base du corps principal que la brique vient brusquement la remplacer : la pierre serait les restes de l'édifice de Harivarman IV, la brique de celui de Jaya Harivarman I. Nous ne croyons pas cette hypothèse vrai-

semblable, parce que la difficulté de la construction en pierre consistant seule dans l'approvisionnement de cette matière rare, les blocs eussent été réemployés, après retaille au besoin, dans l'édifice nouveau. Nous n'insisterons pas d'ailleurs sur cette question, puisque, de toute façon, la seule partie intéressante pour nos études, celle qui subsiste, conserve la même date, 1143.

qu'une seconde inscription, celle de la stèle 101 (Mī Son XI), vient confirmer la première, 100 (Mī Son XX).

N^{os} 8-11 et 116. — Les dernières datations sont vagues, mais peu douteuses ; les inscriptions 8 à 11, et 116, nous apprennent que le temple de Pō Klaui Garai et le *kalan* de Yañ Proñ furent construits par Jaya Sinhavarman III, prince Harijit ⁽¹⁾. Pour fixer approximativement la date de ces édifices, il nous faudrait connaître celle de son règne. Nous savons seulement qu'il monta sur le trône entre 1280 et 1298, qu'il régnait encore en 1306 ; mais nous ignorons la date de sa mort. En 1280 le roi régnant ne peut être Harijit, car Marco Polo qui vit le souverain à cette date le donne comme de « grand âge » et qui « depuis longtemps a tenu son règne en paix » ⁽²⁾ ; et cette vieillesse même annonce la fin de son règne. Fils d'un vieillard, il est vraisemblable que Harijit n'était plus un jeune homme quand il parvint au pouvoir ; il avait eu un fils en 1274 et en 1282-1284 menait résolument la campagne contre les troupes chinoises, puisqu'il obligea les soldats de Khoubilāi Khan à se retirer ; en 1306 il peut donc avoir au grand minimum cinquante ans et plus probablement il dépasse la soixantaine ; il est à présumer que son règne ne peut durer longtemps encore. Nos monuments doivent donc s'enfermer entre 1280 et 1320 et nous ne courrons guère le risque de les vieillir en les comptant du début du xiv^e siècle.

N^{os} 42 et 1. — Les inscriptions 42 et 1 ne présentent pas de difficultés, mais ne se rapportent qu'à des sculptures.

N^o 16. — Enfin la présence d'inscriptions relativement modernes sur les piédroits de la tour de Pō Romē confirme la tradition qui fait de ce monument le mausolée de ce roi dont la Chronique Royale donne les dates de règne (1627-1651) ⁽³⁾.

Les renseignements ainsi obtenus permettent de constituer le tableau suivant qui nous servira de base.

⁽¹⁾ Cf. FINOT, *B.E.F.E.-O.*, III, p. 641.

⁽²⁾ Cf. Marco Polo, PAUTHIER, II, in-4, Paris, F. Didot, 1865, pp. 556 et 555.

⁽³⁾ Cf. E.-M. DURAND, *B.E.F.E.-O.*, V, p. 378. Ces dates ne sont, d'ailleurs, rien moins que certaines.

SIÈCLE	PÉRIODE	MONUMENTS DATÉS
vii ^e siècle	600	Mĩ Sơn A ₁₋₇ .
	625	
	650	
	675	
viii ^e siècle	700	Mĩ Sơn E ₁ (657).
	725	
	750	
	775	
ix ^e siècle	800	Pô Nagar de Nha Trang, tour N.-O. et S.-E. (813), t. pr. (817).
	825	
	850	
	875	
x ^e siècle	900	Đồng Dương, parties les plus anciennes (875). Băng An, vers 902-910.
	925	
	950	
	975	
xi ^e siècle	1000	Transfert de la capitale au Bình Định, 1000 ⁽¹⁾ .
	1025	
	1050	
	1075	
xii ^e siècle	1100	Mĩ Sơn E ₄ . Mĩ Sơn B ₁ (1114). Pô Nagar de Nha Trang, tour S. (1145). Mĩ Sơn G (1157).
	1125	
	1150	
	1175	
xiii ^e siècle	1200	Pô Nagar de Nha Trang, édifice S.-O. ruiné (1256).
	1225	
	1250	
	1275	
xiv ^e siècle	1300	Pô Klaun Garai, Yañ Proh.
	1325	
	1350	
	1375	
xv ^e - xviii ^e siècles	1400	Pô Romē, deuxième quart du xvii ^e siècle.
	1650	

Pour les sculptures, outre les renseignements implicitement

(1) Nous ajoutons à cette liste la date du transfert de la capitale au Bình Định, date qui fixe sans doute le début de l'ère

des constructions dans cette province (MASPÉRO, *Royaume du Champa*, 1911, p. 77).

compris par la date des édifices qui peuvent en contenir, nous avons encore :

Mt Sơn A, piédestal circulaire.	Début du VIII ^e .
— E —	
Pô Nagar de Nha Trang, grande déesse et petite.	Milieu du XI ^e ⁽¹⁾ .
Qiva de Drañ Lai	1409
Vişnu de Biền Hoà	1424

Ce tableau suggère dès l'abord quelques remarques. Au point de vue chronologique, il présente deux lacunes importantes : la première s'étend sur presque tout le VIII^e siècle ; l'autre sur le X^e et la première moitié du XI^e, époques qui sont d'ailleurs assez mal représentées dans les inscriptions, et dont la seconde au moins fut une période de revers. Au point de vue géographique, il existe de même une lacune : la province de Bình Định, si riche en monuments, n'y figure pas : il est vrai que les inscriptions y sont rares, soit pour y avoir particulièrement souffert, soit pour avoir fait partie de l'envoi perdu du docteur Morice ⁽²⁾.

Malgré ces diverses lacunes, nous pourrions cependant, par le simple examen des édifices çams et leur comparaison avec les monuments datés, établir dans ses grandes lignes une division suffisante pour permettre l'étude des éléments de l'art çam, étude qui nous donnera peu à peu le moyen de serrer de plus près l'ordre chronologique.

Il n'est pas besoin d'un long examen des planches de notre Atlas pour reconnaître que les quelque cent vingt bâtiments qui constituent les vingt ou vingt-cinq ensembles en partie debout, se rattachent à deux groupes bien nets. Deux types peuvent les caractériser : la grande tour de Pô Nagar de Nha Trang d'une part, et d'autre part, se complétant l'une l'autre, les tours centrale et S. de Hoà Lai. Les édifices

Cf. *B.E.F.E.,-O.*, II, p. 47.

² Cf. *I.C.*, I, p. 582.

de la première série tirent leur silhouette caractéristique de l'importance du corps principal; dans ceux de la seconde, c'est au contraire la superposition des étages qui écrase le corps inférieur.

Dans la première série, certains édifices présentent une forme très détaillée et très variée, comme Mĩ Sơn A₁ et la tour S. de Khưong Mỹ; les autres, par contre, offrent des formes presque stéréotypées; les motifs y sont pauvres et s'y répètent à satiété: ces monuments donnent une impression de sécheresse, d'application froide de formules. Le *kalan* principal des Tours d'argent en fournit un spécimen très honorable.

Un autre groupe montre les mêmes éléments transformés et d'ordinaire maladroitement simplifiés. Po Klauñ Garai nous en apporte dans sa grande tour un exemple très net.

Il existe enfin un petit nombre de *kalan* dont la terminaison est une voûte en pyramide curviligne, comme la tour S. de Pò Nagar à Nha Trang.

Pour simplifier l'étude, fixons des noms à ces divers groupes. L'art caractérisé par les tours de Hoà Lai montre son corps principal enfermé dans une masse qui est un cube et parfois même a sa hauteur moindre que le côté de son carré de base: nous le désignerons sous le nom d'art **cubique**⁽¹⁾ par opposition aux trois autres. Nous réserverons le nom d'art **primitif**⁽²⁾ à celui qui, comme Mĩ Sơn A₁ et Khưong Mỹ, montre une verdeur, une vivacité de composition réelles; nous appellerons **classique**⁽³⁾ l'art qui semble s'enfermer dans des formules toutes faites, **dérivé**⁽⁴⁾ celui qui les dénature, et nous tirerons de leur voûte le nom d'art **pyramidal**⁽⁵⁾ pour les édifices analogues à la tour S. de Pò Nagar. Il est enfin un certain nombre d'édifices qui allient aux décors propres à l'art cubique les

(1) Type Hoà Lai, pl. XVI à XVIII.

(2) Type Mĩ Sơn A₁, pl. LXXI et LXXII.

(3) Type Tour d'argent, pl. XXXV.

(4) Type Po Klauñ Garai, pl. XIII.

(5) Type Pò Nagar de Nha Trang tour S., pl. XXIV.

proportions de l'art primitif; nous les réunirons sous le nom d'art **mixte** ⁽¹⁾.

Voyons maintenant comment se répartissent dans ces six groupes les édifices de notre répertoire.

L'art primitif est représenté par Mí Sơn A₁, début du vi^e siècle, la tour N.-O. de Pò Nagar de Nha Trang et sa grande tour, malheureusement restée en épannelage (813 et 817).

Dans l'art cubique peuvent se ranger Mí Sơn F₁, début du viii^e siècle, la tour O. de Pò Nagar de Nha Trang (troisième quart du ix^e siècle), les parties les plus anciennes de Đống Dương (875).

La forme classique ne figure que par l'édifice archaïsant Mí Sơn E₄, milieu du xi^e siècle.

L'art dérivé possède plusieurs témoins : Mí Sơn B₁ (1114); G (1157); Pò Klauñ Garai (début du xiv^e siècle) et Pò Romê (deuxième quart du xvii^e).

Enfin la forme à terminaison pyramidale offre trois spécimens, la tour de Bàng An (vers 900, 910), la tour S. de Pò Nagar de Nha Trang (1145) et le sanctuaire de Yañ Proñ (début du xiv^e siècle).

Dans cette série, l'art classique est donc à peine et mal représenté, l'art mixte pas du tout. Il ne nous est cependant pas impossible de fixer leur époque, au moins d'une manière approximative. La répartition des édifices dans le grand temple de Đống Dương ⁽²⁾ marque nettement la postériorité de l'art mixte, par rapport à l'art cubique. Ce n'est donc pas de lui que l'art cubique s'est dégagé : l'art mixte est au contraire une transition, un retour à la forme vraiment viable de l'art ěam, l'art primitif et ses dérivés. Il n'est pas possible d'affirmer que l'art mixte n'ait pas coexisté avec les arts qui continuèrent l'art primitif; mais cela n'a rien de vraisemblable, puisqu'on n'en trouve jamais trace auprès des édifices datés de basse époque et, en particu-

⁽¹⁾ Type Đống Dương tour centrale, pl. CII.

⁽²⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, III, p. 84.

lier, qu'il n'en existe aucun exemple au Binh Định et dans le S. de l'Annam.

Les monuments du Binh Định sont, par contre, tous de l'art classique ou des formes voisines, à l'exception de la tour de Binh Lâm, et nous savons que c'est en 1000 ⁽¹⁾ que la capitale ċame fut transportée dans cette région. Il y a de fortes vraisemblances pour que le plus grand nombre des édifices durables de cette province corresponde à l'établissement de la capitale en ce pays; nous prendrons donc cette date comme division naturelle, et puisqu'aucun édifice de l'art mixte ne se rencontre au-dessous de cette latitude, que le dernier type de l'art primitif, Pô Nagar de Nha Trang, est de 817, la dernière date de l'art cubique 875, nous réunirons ces trois formes, primitive, cubique et mixte, dans une première période que nous qualifierons d'**art primaire**.

Leur champ commun s'étendra donc du vii^e siècle au x^e; une période **secondaire** commencera avec le xi^e siècle pour finir avec l'art ċam, et enfermera l'art classique, l'art dérivé, suite directe de l'art primitif, et l'art pyramidal dont le premier exemple est même antérieur au xi^e siècle (il est en réalité du début du x^e) ⁽²⁾. Il disparaît avec son dernier exemple daté des premières années du xiv^e, la tour de Yañ Proñ.

Les limites de l'art classique ne peuvent s'obtenir que par celles des arts entre lesquels il sert de transition. Faute de savoir à quelle date précise terminer l'art primitif (la tour principale de Nha Trang est déjà plus près de l'art classique que de l'art de Mí Son A₁), nous ferons débiter l'art classique avec le commencement de la seconde période, les premières années du xi^e siècle, et l'arrêterons aux premières manifestations de l'art dérivé. Mí Son B₁, premier quart du

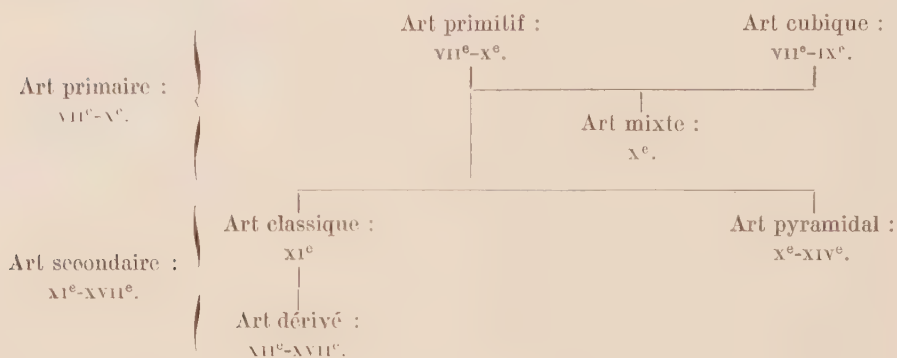
⁽¹⁾ Cf. note 4, p. 47.

⁽²⁾ Malgré l'ancienneté de ce monument unique, il nous paraît plus avantageux pour l'exposition d'adopter cette

division claire, mais il reste entendu que la forme très spéciale et qui, en somme, nous est mal connue, de l'art pyramidal, put fort bien être à cheval sur les deux périodes.

22 GRANDES DIVISIONS ET REPÈRES CHRONOLOGIQUES

xii^e siècle. Nous résumerons ces données, pour plus de clarté, dans le tableau suivant :



CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE. — DISPOSITIONS GÉNÉRALES D'UN TEMPLE ÇAM ;
FORMES, RÔLE ET RÉPARTITION DES ÉDIFICES QU'IL COMPORTE.

Méthode. — Nom. — Situation. — Orientation. — Énumération des divers bâtiments ; leur répartition et leur rôle. — Étude des diverses parties ; composition à sanctuaire triple. — Composition à sanctuaires annexes. — Étude des divers bâtiments : le sanctuaire ; plan ; forme. — *Kalan* complet et réduit. — Enceinte. — Porteries. — Rampes et escaliers. — Grande salle. — Édifice Sud. — Bâtiments d'habitation. — Tours d'abri. — Édifices commémoratifs. — Proportions et dimensions : leur constance. — En plan. — En élévation.

Nous allons reprendre ici, en suivant le plan adopté pour les notices et le chapitre II du tome I, le détail de tous les éléments qui constituent un monument çam, en appliquant l'ordre chronologique esquissé dans le chapitre précédent : nous pourrons ainsi suivre la filiation des diverses parties : mais nous n'en étudierons l'origine que plus tard, nous contentant ici de prendre comme point de départ les formes présentées par les premiers édifices de l'art primaire.

Nous n'avons que peu de chose à signaler sur le nom même du sanctuaire, et cela se conçoit, un temple n'étant guère connu aujourd'hui que par l'appellation du village amannite sur les terrains duquel se trouvent ses ruines ; mais pour les habitants mêmes, l'édifice est la Tour ou peut-être plus exactement, le Monument ou le Tombeau, Tháp. Parfois quelque surnom tiré de sa silhouette le caractérise :

nous avons ainsi Tháp Gay ⁽¹⁾, la tour brisée; Tháp Đòì ⁽²⁾, Tam Tháp ⁽³⁾, les deux, les trois tours; Cỗ Tháp ⁽⁴⁾, la vieille tour; ou encore Bánh It ⁽⁵⁾, qui est un gâteau pyramidal, Cánh Tiên ⁽⁶⁾, une patate hérissée de tubercules; les *kalan* sont désignés aussi par les Annamites sous le nom de tour cambodgienne, Tháp Mèn ⁽⁷⁾, Thộc Lồc ⁽⁸⁾. Quand le nom se rapporte aux divinités que le sanctuaire abritait, celles-ci sont invariablement nommées Buddha ou Déesse, Phật ou Bà ⁽⁹⁾, et le nom spécial par lequel les vainqueurs désignent les Ćams, Lôi, est souvent ajouté alors pour distinguer l'édifice des pagodes annamites: Chùa Phật Lôi ⁽¹⁰⁾, Bà Lôi ⁽¹¹⁾. Parfois, seule l'idée de divinité est exprimée, mais elle prend une valeur particulière, souligne un souvenir Ćam, du fait que le mot annamite n'est que la transcription exacte d'un vieux mot Ćam qu'on retrouve encore chez les sauvages. Le premier terme dans les noms Yañ Proñ ⁽¹²⁾, Yañ Mum ⁽¹³⁾, a la même prononciation que le second dans Cỗn Dàng ⁽¹⁴⁾, Lùm Dàng ⁽¹⁵⁾, et indique sans doute le sens qu'il faut attribuer à ce terme qui, en annamite, n'en présente aucun. Les citadelles sont plus souvent caractérisées par leur ancienneté, Cỗ Lũy ⁽¹⁶⁾, « vieux rempart », ou le nom de leurs constructeurs, soit sous sa forme normale, Thành Lôi ⁽¹⁷⁾, soit sous sa forme péjorative, les barbares, Thành Hổ ⁽¹⁸⁾. Nous ne connaissons qu'un nom propre de monument, et il est annamite, Dương Long ⁽¹⁹⁾, qui peut-être veut dire « dragon céleste, supérieur ». Aucun des noms Ćams du Sud n'a de valeur réelle; abusés par des légendes locales, les Ćams considèrent les édifices comme des bâtiments funéraires et leur donnent les noms de leurs derniers ou de

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 214.

⁽²⁾ *Id.*, p. 446.

⁽³⁾ *Id.*, p. 457.

⁽⁴⁾ *Id.*, p. 457.

⁽⁵⁾ *Id.*, p. 457.

⁽⁶⁾ *Id.*, p. 204.

⁽⁷⁾ *Id.*, p. 72.

⁽⁸⁾ *Id.*, p. 214.

⁽⁹⁾ Tháp Bà Mẫu Thiên: tours de la Dame de grande vertu, *id.*, p. 457.

⁽¹⁰⁾ *Id.*, pp. 526, 534.

⁽¹¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 516.

⁽¹²⁾ *Id.*, p. 557.

⁽¹³⁾ *Id.*, p. 559.

⁽¹⁴⁾ L'éminence des génies, *id.*, p. 530.

⁽¹⁵⁾ Le bois des génies, *id.*, p. 526. Cf. L. CADIÈRE, *B.E.F.E.-O.*, V, p. 494.

⁽¹⁶⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 235.

⁽¹⁷⁾ *Id.*, pp. 242, 548.

⁽¹⁸⁾ *Id.*, p. 437.

⁽¹⁹⁾ *Id.*, p. 485.

leurs plus fabuleux rois ⁽¹⁾. Enfin les inscriptions ne révèlent aucune appellation de temple, et la chose n'a rien d'extraordinaire puisque le fondateur ne mentionne jamais que la divinité : les réparations mêmes ne sont pas autrement indiquées, et les rois se vantent seulement d'avoir relevé les « *lînga* ⁽²⁾ du Nord et du Sud ⁽³⁾ ».

Les Čams semblent avoir recherché avec grand soin toutes les occasions d'élever leurs temples sur des mamelons au-dessus des campagnes environnantes. Pourtant, près des deux tiers sont construits en plaine. L'explication du fait est aisée : elle gît dans la difficulté de trouver réunies toutes les conditions nécessaires. Il fallait que le mamelon fût de petite hauteur : un seul monument, Linh Thâi, s'élève sur une colline véritable, de près de 150 mètres, je crois ; les autres ont leur assise inférieure à 30, 50 mètres au-dessus de la plaine. Il fallait aussi qu'il fût d'un accès facile, dût-il ne pas être normal : c'est le cas pour Pō Klaun Garai, où la tour d'entrée n'est précédée d'aucun emmarchement et dont l'arrivée dut être nécessairement au N. ; de Pō Romē, qui paraît bien avoir possédé un escalier fort raide à l'E., mais qui semble desservi au S. par une pente naturelle. Il fallait que l'assiette supérieure offrit une surface suffisante, bien qu'à l'occasion, si l'emplacement était par ailleurs parfait et les matériaux de remblai à peu de distance, les Čams n'aient pas hésité à augmenter l'assiette supérieure artificiellement : c'est ce qu'ils firent à Pō Nagar de Nha Trang avec les madrépores de la lagune voisine. Mais à Pō Klaun Garai, de deux collines presque contiguës ils préférèrent la plus basse à l'autre, encombrée de rocs énormes. Ce dernier exemple montre que les Čams n'attachaient pas une grande importance au fait que le temple pût être dominé ; parfois l'édifice s'élève au flanc d'une colline, sur une terrasse ou un échelon naturel ⁽⁴⁾. Mī Son A₁ est non

(1) Pō Romē, *I.C.*, I, p. 61 ; Pō Klaun Garai, *id.*, p. 84.

(2) Insc. 86 (Mī Son XXV). Cf. *B.E.F.* *E.-O.*, IV, p. 976.

(3) Nous négligeons les quelques noms

français comme « Tour d'or », simples fantaisies absolument inconnues des indigènes.

(4) Son Triêu, Pō Dam.

seulement au-dessous des montagnes du cirque, mais des mamelons voisins qui reçurent les temples postérieurs G et H. Les Cams ne semblent pas s'être inquiétés non plus que la colline et le monument soient masqués à quelque distance par un autre mouvement de terrain ⁽¹⁾, même si, plus haut, celui-ci bouche complètement la vue ⁽²⁾. Ce goût pour les hauteurs présentait un inconvénient ; souvent la plate-forme était trop réduite pour le développement complet du monument : elle fut alors réservée au seul sanctuaire et à l'édifice S., son annexe immédiate ; la grande salle s'étendit au-dessous ; plus bas encore, la tour d'entrée ⁽³⁾.

Les monuments ainsi relevés ou dominant la plaine de leur propre hauteur se voient souvent de l'un à l'autre, et nous avons cru un instant que des lois d'orientation réciproque avaient influencé, sinon régi, le choix de leurs emplacements : des relevés très précis n'ont rien montré de semblable, et toute étude de cette nature est d'ailleurs rendue impossible par la disparition des temples en construction légère qui eussent fourni une partie des mailles du réseau. Il est inutile, à plus forte raison, de discuter le rôle de postes vigies ou de tours de défense qu'on a attribué aux *kalan*, puisque leurs étages furent de tout temps inaccessibles. Que leur parvis ait, comme le sommet d'autres mamelons, servi d'aire à signaux, que les tours voisines de la côte aient joué le rôle d'amers ⁽⁴⁾, cela n'a rien d'impossible ; mais il ne semble pas qu'aucune idée de cette nature ait déterminé leur situation. Le voisinage des cours d'eau ne paraît pas avoir influé davantage sur ce choix, et la jonction de quelques sanctuaires ⁽⁵⁾ aux fleuves par des chaussées montre seulement que, comme partout, les rivières étaient des chemins naturels fort goûtés des pèlerins.

La question de l'orientation paraît seule avoir été prépondérante.

⁽¹⁾ Phô Hải, Pô Romê.

⁽²⁾ An Kiên.

⁽³⁾ Pô Nagar de Nha Trang, Tours d'argent.

⁽⁴⁾ Les textes chinois indiquent ce dernier rôle. Cf. PELLIOU, *B.E.F.E.-O.*, IV, pp. 208 et 442.

⁽⁵⁾ Phòng Lê, Đại Hữu, Tours d'argent.

et il est rare, si l'on rencontre quelque mamelon allongé de l'E. à l'O., qu'on n'y découvre pas quelques traces d'un sanctuaire çam : ainsi avons-nous pu retrouver un certain nombre d'emplacements sans l'intervention ou contre les renseignements des indigènes. Même pour les constructions le plus nettement utilitaires, comme les citadelles, l'orientation prime tout, et la meilleure position militaire ne fut jugée bonne que si les défenses naturelles assuraient la construction des murs suivant les directions cardinales. Chose curieuse, la rigueur est moins grande pour les temples. Ceux-ci montrent, surtout dans la première période, un écart assez fort, d'un côté comme de l'autre de l'axe E.-O., écart allant jusqu'à 24° ⁽¹⁾, mais qui souvent n'atteint pas 20° ⁽²⁾ et dans la plupart des cas reste au-dessous de 10° ⁽³⁾. Il diminue dans l'art secondaire : maximum à la Tour de cuivre avec une quinzaine de degrés vers le N., il est d'ordinaire moindre que 5° ⁽⁴⁾, fréquemment insignifiant ou nul ⁽⁵⁾.

Quelle est la raison de ces différences ? Il est probable que les Çams n'ont pas déterminé leur orientation par une méthode astronomique : même grossière, elle n'eût pas permis de telles divergences. Il ne s'agit pas non plus de l'erreur constante apportée dans nos observations par la déclinaison magnétique, puisque l'écart n'est ni régulier ni dans le même sens ; la déclinaison fut d'ailleurs à peu près nulle pour les régions moyennes et méridionales de l'Annam durant les années 1901 à 1904 où nous fîmes nos opérations. Faut-il supposer que le monument n'est pas tracé suivant la ligne E.-O., mais dirigé vers le point où le soleil se lève soit à une date spéciale, date de fête ou d'événement dont on commémorait la mémoire, soit simplement au jour où l'on a fait la plantation de l'édifice ? Ce n'est là qu'une simple hypothèse qui trouve pourtant une légère confirmation dans la fréquence plus grande des écarts vers le S.

(1) Mĩ Sơn C₄ vers le S.

(2) Khương Mỹ, 49° N., Mĩ Sơn B₁ primitif, indiqué par l'orientation des murs construits postérieurement autour de B et de C, 46° S.

(3) Mĩ Sơn F₁, $3^{\circ}30'$ N. ; Hoà Lai, 4° S. ;

Đồng Dương, 1 à 2° N.

(4) Dương Long, $3^{\circ}30'$ S. ; Chiền Đàng, $2^{\circ}30'$ N.

(5) Chánh Lộ.

Il semble qu'à l'origine l'obligation de tourner les sanctuaires vers l'E. était moins sévère. Le monument primitif de Mĩ Sơn A, d'importance religieuse si grande, n'est guère concevable autrement que face à l'O. : en tout cas celui qui le remplaça est dirigé dans ce sens. Il en est de même des édifices presque contemporains E₁, F₁, et ceux-ci ne présentent même plus le subterfuge d'une porte orientale supplémentaire. Un autre temple également de la première période, Pō Dam, s'ouvre vers le S. avec un écart de 19° et demi à l'O., alors qu'il eût été bien plus aisé de le tourner vers l'E. De même le monument auquel fut ajoutée dans une basse époque la tour-porte K. à Mĩ Sơn, était orienté au S.-E. Notons encore qu'un texte chinois ancien qui se rapporte à K'iu-sou y met tout au S. ⁽¹⁾. Le S. paraît d'ailleurs avoir garde jusqu'aux derniers jours une prépondérance au Ćampa. C'est au N. que se fait l'écoulement des eaux rejetées loin de la divinité : c'est toujours par le piédroit S. qu'on commence à graver les inscriptions quand elles figurent sur la porte d'entrée, fait qui pourrait s'expliquer dans une certaine mesure par le sens de la *pradakṣiṇa*. C'est au S. que s'élève l'annexe principale du sanctuaire. C'est par le N. que les groupes ternaires de *kalan* se complètent.

A la dernière époque de l'art Ćam, nous voyons les *bamuĩ* du Binh Thuận orientés, les uns normalement ⁽²⁾, d'autres au N.-E. ⁽³⁾ ou au N. un peu E. ⁽⁴⁾. Les Ćams nous ont fourni de cette anomalie l'explication suivante, qui paraît bien subtile : le *bamuĩ* de Pō Nraup est orienté au N. comme une tombe ordinaire, parce que ce roi, simplement intronisé par les Annamites, n'aurait pas le caractère divin de ses prédécesseurs ⁽⁵⁾.

Parmi les temples qui se sont conservés, les uns, et non des moins anciens, se réduisent à leur seul *kalan* ⁽⁶⁾. D'autres semblent être passés par cet état de grande simplicité avant de recevoir

⁽¹⁾ Cf. PELLIOU, *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 191.

⁽²⁾ Tō Ly.

⁽³⁾ Thuận Đồng.

⁽⁴⁾ Pō Nraup.

⁽⁵⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 47, note 4.

⁽⁶⁾ Chim Sơn, Thủ Thiện.

l'accompagnement d'annexes en briques, nettement postérieures ⁽¹⁾. Les temples de basse époque se présentent enfin en des plans relativement complexes, d'une seule venue ⁽²⁾. Autour du sanctuaire court une muraille qu'ouvre une tour-porte précédée d'une salle ; diverses annexes, tant au dedans qu'au dehors de cette enceinte, complètent le temple : toutes sont en briques et du même temps. Il semble, à première vue, que le temple se soit développé, tandis que sa valeur d'art se perd. Ce développement est-il réel ? Nous n'en croyons rien.

En réalité le monument primitif dut être aussi complexe, mais, pour des raisons que nous étudierons plus tard, seul le sanctuaire y fut construit en briques. Les annexes, peut-être fort riches, restaient, comme les temples qui ne nous sont connus que par la mention de leur incendie, en matériaux légers : la vétusté ou le feu les firent disparaître quand le sanctuaire durait encore : elles furent relevées, mais, suivant l'habitude nouvelle, en construction robuste, en édifices voûtés. Ainsi les temples les plus anciens montrent des annexes modernes et les plus récents au contraire sont homogènes, la construction en maçonnerie des bâtiments de service, exceptionnelle à l'origine ⁽³⁾, étant devenue la règle générale.

Aussi, bien que nous soyons loin de rencontrer toujours dans les temples Ćams l'enceinte et la grande salle, n'hésiterons-nous pas à les considérer comme des parties essentielles du plan : enceinte qui sépare le sanctuaire des simples fidèles et protège les richesses que la terreur du lieu saint ne défendrait pas assez des malandrins, porterie qui permet l'accès du parvis sacré aux privilégiés, grande salle commune extérieure, abri des festins rituels, disent les Ćams modernes, lieux « affectés à divers usages, réunions, repas, processions et danses sacrées... », suggère la comparaison avec l'Inde ⁽⁴⁾. Cette grande salle est, à l'origine, toujours en dehors de l'enceinte

(1) Mĩ Son A₁.

(2) Põ Klauñ Garai, Mĩ Son G, H.

(3) Salle D₁ ; B_{5,6} ; entrée C₂, salle C₃ ;

murs B, C, D à Mĩ Son ; salle II, édifice S. à Đống Dương.

(4) Cf. BARTH, *B.E.F.E.-O.*, I, p. 44.

intérieure ⁽¹⁾ et jusque dans la plus grande part de la seconde période ⁽²⁾. Elle est même parfois à un niveau inférieur. Ainsi, à Pô Nagar de Nha Trang un mur de briques circonscrit le plateau supérieur; une simple porte permet de le franchir en haut de l'escalier principal, mais sans porterie, sans doute en raison du peu d'espace qui séparait la marche terminale de ce degré et le perron du temple. La grande salle et la tour d'entrée sont à mi hauteur de la lagune. Furent-elles enfermées d'une clôture propre? Il est aujourd'hui impossible de le savoir. Aux Tours d'argent le *kalan* principal s'ouvre devant la grande salle en haut de la rampe d'arrivée, mais il n'est pas facile de distinguer si une enceinte particulière entoura le plateau supérieur. Ce n'est qu'à la fin de la seconde période que nous voyons la salle s'enfermer dans un enclos unique ⁽³⁾.

Parmi les annexes qui semblent presque indispensables au temple *cam*, l'une des plus curieuses est l'édifice Sud. Les exemples conservés — les seuls construits en briques — s'échelonnent sur toute la durée de l'art *cam*, montrant ainsi qu'ils répondaient à un besoin permanent; par bonheur une inscription khmère ⁽⁴⁾ nous apprend quel était ce besoin: la conservation des livres sacrés. Ces curieux édifices, que la tradition *cam* donne comme des logis royaux, seraient donc en réalité, ainsi que la tradition s'en est conservée au Cambodge et au Laos, des bibliothèques ⁽⁵⁾.

Les tours à quatre portes figurent également dans les premiers

(1) M₁ Son D₁ pour B₁ primitif; E₇ pour E₁; Pô Nagar de Nha Trang, Hoà Lai, Đồng Dương.

(2) M₁ Son G, Chánh Lộ, Dương Long.

(3) M₁ Son H, Pô Klau₁ Garai.

(4) Prāsāt Khnā, édifice de l'angle S.-E. de la cour. Cf. COEDÈS, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 405.

(5) La découverte de cette inscription si curieuse ne lève cependant pas tous les doutes, au moins pour les édifices *cam*. L'usage indiqué par ce nom n'explique pas leur division presque constante

au Čampa en deux salles, qui, dans un logis de roi gardé par ses femmes était si naturelle, ni la présence de décors spéciaux (roi massé par deux reines, Đồng Dương I; bas-relief intérieur à ras de terre, M₁ Son A₁₃; tympans aux lions qui semblent d'un caractère plus civil que religieux, A₁₂₋₁₃; lit de massage (?) dans l'édifice dépendant B₆, à M₁ Son encore, etc.). Aussi, et d'ailleurs également pour ne pas changer de dénomination au cours d'un même ouvrage, garderons-nous ici le nom d'édifice Sud.

monuments ⁽¹⁾ comme parmi les derniers ⁽²⁾, et leur rôle n'est pas douteux, car à Mĩ Son l'une d'elles, G₅, et encore une autre, D₃, plus ruinée, contenaient, renversées, les stèles qu'elles avaient abritées. La position de la tour centrale de Đổng Dương sur l'axe même rend à nos yeux européens cette attribution étrange, puisque la stèle vient ainsi couper l'axe général : cette disposition n'est pas plus bizarre que la présence constante du mur-écran dans les pagodes et les maisons à la mode chinoise.

L'ensemble du temple ne fut développé que dans un cas unique, au grand monument bouddhique de Đổng Dương, par la multiplication des enceintes, des porteries et des salles ; mais le plus souvent, le plan ne s'augmenta que par l'addition successive de nouveaux sanctuaires ⁽³⁾ ou la reconstruction en briques des annexes ruinées ⁽⁴⁾.

Le sanctuaire principal n'est cependant pas toujours simple : c'est là une disposition curieuse, commune aux pays d'Extrême-Orient où l'art hindou fut transporté, et qui ne paraît cependant pas appartenir à ce dernier. Java, le Cambodge et le Ćampa présentent souvent dans le même temple un groupe de sanctuaires presque identiques et disposés suivant un plan régulier. A Java ⁽⁵⁾, au Cambodge ⁽⁶⁾ ce plan est parfois en quinconce ; au Ćampa, et bien plus souvent encore au pays khmèr, trois sanctuaires s'alignent sur un même axe N.-S. En cette dernière contrée, la composition triple ne paraît pas le résultat d'une conception primitive, mais le fait d'adjonctions successives. Cependant l'existence, à l'apogée de l'art khmèr, de groupes importants d'une seule venue, comme Loley et Bakô, atteste la possibilité, à cette époque au moins, des groupes ternaires plus simples. Ce n'est au Ćampa que dans l'art secondaire que nous voyons des trinités de

(1) Mĩ Son D₄, Đổng Dương tour S.-S.-O., tour centrale.

(2) Tours d'argent, Mĩ Son G₅ et D₃.

(3) Ex. : Pô Nagar de Nha Trang : sanctuaire primitif de Ćiva, 781 ; de Bhagavati, 817 ; de Gaṇeṣa et Skanda, 813 ; de Ma-

hadeva, milieu du ix^e ; réédification de la tour S. pour Ćiva encore, 1145 ; sanctuaire de Matrĩṅgevari, 1256.

(4) Mĩ Son A₈₋₉ et A₁₁₋₁₃.

(5) Prambanan, par exemple.

(6) Loley, par exemple.

kalan construites d'un jet. Examinons successivement chacun de ces groupes ⁽¹⁾.

Dans l'art primitif, le plus bel exemple que nous en ayons est le groupe de Khương Mỹ ; il est indubitablement formé d'éléments successifs. Alors que ce sont partout, et l'exemple de Mĩ Sơn le montre avec clarté, les édifices les plus anciens les mieux conservés, les trois tours de Khương Mỹ offrent des états de ruine tout à fait différents. La tour S. est presque complète, tandis qu'il ne reste, pour ainsi dire, que le squelette de la tour N. En outre, la tour centrale s'élève sur le soubassement d'un édifice disparu qui n'a pas brûlé ; l'état des parties conservées le montre. Ses détails ne permettent pas de le supposer bien antérieur à la tour S. S'il fallut qu'il tombât en ruines pour que la tour centrale s'élevât, il dut s'écouler un temps appréciable entre la construction des deux *kalan*. Le second ne possède plus d'ailleurs le plan si spécial de la tour S. ni son parti franc de vestibule. Quant à la tour N., ses niches intérieures offrent l'ornementation caractéristique de l'art classique, et la présence de la niche d'angle, insolite à cette époque, marque nettement un essai de copie qui trahit l'intention d'archaïsme de la période d'Harivarman (début du xi^e siècle).

Les tours de Hoà Lai sont également de dates très diverses : l'incohérence de leurs orientations, le vice de leur alignement le prouvent sans peine. La tour N. n'est qu'une copie bâtarde de la tour centrale : il suffit, pour s'en rendre compte, d'observer l'infériorité des *drārapāla* aux fausses portes, gauchement présentés de face comme les orants d'autres tours, et la simplification grossière des appliques de base. Plus ancienne dut être l'exécution de la tour S., mais le fait qu'elle est restée en épannelage alors que toute une série de constructions étaient élevées dans l'axe de la tour centrale, si com-

(1) Nous ne faisons que signaler les trois tours de Đồng Dương ; elles sont restées en épannelage et dans un tel état qu'il n'est guère possible d'en tirer grand

enseignement ; elles sont d'ailleurs de construction si mauvaise qu'elles paraissent un travail négligé et par suite de basse époque.

plète, semble indiquer qu'elle ne fut pas conçue en même temps, puisqu'il était si aisé alors de la terminer.

Dans la seconde période, les tours de Chièn Đàng montrent par leurs sujétions de plan leurs rapports de postériorité. Le *kalan* central a la saillie de sa fausse porte S. réduite par suite du voisinage du sanctuaire S., et le même fait se produit pour la tour N. par rapport à l'édifice central. La tour nouvelle est plus importante que la première, mais lorsque plus tard, dans une intention de symétrie cette fois évidente, car les axes sont équidistants, on voudra élever un troisième édifice, on lui donnera les proportions presque exactes du sanctuaire le plus ancien; bien que ces trois *kalan* ne paraissent pas de date très éloignée, le dernier construit ne présente plus les quelques sages précautions encore en usage dans les deux précédents pour le soulagement des linteaux continus, et son état de ruine plus avancé indique une construction bien inférieure.

Cette intention de symétrie est du plus haut intérêt, car elle date l'époque où l'on s'avisa, au Ćampa au moins, de l'effet heureux de ces trinités accidentelles de *kalan*. Hưng Thạnh, incomplet aujourd'hui, nous montre un groupe triple conçu d'un seul jet : il n'existe pas de différences d'art entre les motifs des deux tours encore debout et les débris de la troisième.

Plus grande est la similitude entre les trois tours de Văn Trưng, exactement écartées et alignées. Fussent-elles à moitié d'origine étrangère, ces tours n'en montrent pas moins que ce parti multiple du sanctuaire était désormais connu au Ćampa : il semble qu'on en retrouve une trace fort nette dans la composition ternaire des *ba-muà* du Bình Thuận.

Dans ce petit nombre de cas seulement nous voyons les sanctuaires nouveaux s'aligner avec le *kalan* principal : le plus souvent les temples accessoires vinrent se grouper un peu au petit bonheur dans l'enceinte du sanctuaire originel, utilisant sans doute les moindres places qu'y laissait l'entassement des constructions légères aujourd'hui disparues. Ainsi s'explique l'édification de C₆ à Mĩ Sơn

entre les sanctuaires C_1 d'art primitif et C_2 d'art cubique, alors qu'un large espace apparaît aujourd'hui vide au S. de C_1 : il fallait vraiment qu'aucune autre place ne fût plus disponible pour qu'on ait sacrifié l'entrée de C_2 et celle du nouveau sanctuaire, condamné par l'étroitesse des passages à n'être jamais ravalé. Prodigeux est déjà l'entassement des édifices en briques dans le plan de B_1 à Mi Son, dans la cour I de Đông Dương, et l'on peut se demander quelle circulation restait disponible, quand des pavillons légers, que la présence de divinités isolées ⁽¹⁾ indique, venaient encore la réduire.

Le sanctuaire. — Simple ou triple, cet édifice s'élève d'ordinaire sur l'axe principal, et le plus souvent l'enceinte détermine un parvis plus large en avant. Il n'est pas très rare cependant, surtout dans la seconde période, de voir le sanctuaire occuper le centre de l'enclos ⁽²⁾, — c'est déjà le cas de E_1 à Mi Son, — moins encore de le trouver repoussé vers le N., disposition normale si l'on ne voulait avoir que l'édifice principal, puisqu'un bâtiment important s'élève le plus souvent au S. ⁽³⁾. Édifice principal ou annexe, le sanctuaire affecte toujours, dans la seconde période et le plus souvent dans la première, la forme du *batum*; dans les rares exceptions que montre l'art primaire, il offre la composition d'une salle longue munie d'un étage terminée par deux pignons ⁽⁴⁾.

C'est là une disposition très particulière et qui n'a rien à voir avec l'allongement en plan du carré de base de certains *khôan*, étirement qui n'empêche pas l'établissement de la pyramide d'étages ⁽⁵⁾. L'exemple du bâtiment en longueur pour le sanctuaire disparaît complètement dans la seconde période : nous verrons d'ailleurs plus loin

⁽¹⁾ Grand *khôan* suppose, Skaula ou Mi Son B_1 , groupes de 2, 3, 7 *khôan*, pho-dô-ai inscrit, etc., en Mi Son A.

⁽²⁾ Tours d'or, de bronze, Đông An, Chanh Lô.

⁽³⁾ Tours d'argent.

⁽⁴⁾ Connues : Mi Son C_1 , B_{1-2} , tour N-O à Nha Trang et édifice S-E ; —

probables : Mi Son F_1 , C_2 , tours S., N. et N-O, de Đông Dương.

⁽⁵⁾ Mi Son B_2 , tours S. et centrale de Khưng Mỹ, tour principale de Pô Dam, Tour d'or, Pô Rome, Yâu Mum, Mi Son A_{1-2} . Ce dernier, rectangulaire à l'extérieur, est carré à l'intérieur ; c'est l'inverse pour A_{1-2} voisin.

que la terminaison en étages multiples est alors préférée, même pour des bâtiments de service qui jusqu'alors avaient toujours présenté des pignons. A plus forte raison ne trouvons-nous que dans la première période des sanctuaires non voutés ⁽¹⁾.

Kalan complet et kalan réduit. Nous avons déjà distingué dans la forme la plus commune, le *kalan*, deux types, le type complet et le type réduit ⁽²⁾ : le type complet caractérisé par la présence d'un vestibule, réduction lui-même du *kalan* qu'il précède, ne se rencontre que dans les sanctuaires principaux. Les sanctuaires annexes, plus petits d'ordinaire, sont toujours ⁽³⁾ du type réduit, c'est-à-dire que leur porte principale se détache seulement du *kalan* par un simple arrière-corps qui peut n'être pas plus important que celui des fausses portes.

Si le type complet paraît réservé au sanctuaire central, ou plus exactement aux grands sanctuaires, il n'est pas obligatoire : quelques *kalan* principaux de la première période sont sur plan réduit ⁽⁴⁾, à plus forte raison s'ils sont petits ⁽⁵⁾.

Dans la seconde, le type réduit devient presque général, mais avec un moyen terme pour les grands sanctuaires : le couloir d'accès garde quelque importance, et, si le vestibule n'est plus un petit *kalan*, il devient un édifice long : il présente même parfois, et cela le distingue nettement de l'allongement pur et simple de l'arrière-corps, un petit étage, soit rectangulaire comme l'étage inférieur ⁽⁶⁾, soit carré ⁽⁷⁾.

Passons les principaux édifices en revue, afin de les classer suivant cette division, car il n'est pas toujours facile de reconnaître à quel type ils appartiennent.

Dans la première période, l'art primitif nous donne avec Mĩ

(1) Mĩ Son E₁, A'₁, F₁.

(2) Cf. I.C., I, p. 25.

(3) Exceptés A₁₀ et E₄, d'ailleurs presque aussi ou plus importants que le sanctuaire principal.

(4) Mĩ Son A'₁, A'₄, tour principale de Bồng Dương.

(5) Pô Dam.

(6) Tours Dương Long à Văn Trưng.

(7) *Kalan* principal des Tours d'argent.

Son A_1 un bel exemple du type complet, plus que complet même, puisqu'il possède deux vestibules. Ce mode est marqué d'une façon particulièrement franche à la tour S. de Khương Mỹ, moins nette aux tours centrale et N. qui la copient. La tour de Binh Lâm dut être conçue de cette manière, car une partie importante de sa façade est restée lisse, indice patent que celle-ci était cachée par la pyramide d'étages du vestibule. On se rend compte en effet à la tour principale de Pô Nagar, seul édifice complet où le vestibule soit entièrement détaché, que sa superstructure masquait la plus grande partie de la façade.

Dans l'art cubique, les tours de Hoà Lai étaient également du type complet ⁽¹⁾, car elles ont un vestibule qui dut être traité en petite tour à étage; elle n'est guère plus engagée dans la grande que les vestibules de A_1 à Mĩ Sơn et de la tour S. à Khương Mỹ.

La tour N. de Hoà Lai nous met dans l'art mixte; nous y trouvons également Mĩ Sơn A_{10} , qui, de même, est du type complet.

Nous ne rencontrons dans la seconde période que Mĩ Sơn E_4 , copie de A_1 , qui montre le même parti, et, par extraordinaire, d'une manière plus franche que son modèle. Des autres édifices, ou bien les éléments antérieurs ont disparu, ou le vestibule est transformé en porche. Quelques-uns au moins durent présenter des vestibules détachés : l'arrachement laissé sur la façade est trop bas pour convenir à une porte d'entrée, ridiculement petite alors à côté des fausses portes conservées. Mais la ruine complète du vestibule, quand la tour a relativement peu souffert, est étrange : il fallait une cause spéciale affaiblissant le petit *kalan* antérieur qui, par ses dimensions réduites, offrait plus de garanties de durée : il est donc vraisemblable que le système des porches fut bien plus répandu que les rares exemples ⁽²⁾ conservés ne l'indiquent : la multiplicité des hautes baies qui les hachaient leur enlevait toute cohésion. Ce serait le cas pour tous les édifices qui se montrent ainsi privés des disposi-

⁽¹⁾ Trompé par l'état de ruine de leurs entrées, nous avons eu le tort de les indi-

quer (*I. C.*, I, p. 99) comme du type réduit.

⁽²⁾ Mĩ Sơn G_4 , Bàng An.

tions antérieures ⁽¹⁾. Les autres tours munies d'un vestibule traité en édifice long n'avaient pas les mêmes chances de ruine et, pour la plupart, ont leur entrée dans l'état de la tour ⁽²⁾. Deux *kalan* seuls sont franchement du type réduit, la tour de Thù Thiện et celle de Yañ Mum.

Le *kalan* de type complet est rarement conçu de telle sorte que son plan réponde exactement à celui qu'indiquent ses façades : deux salles carrées qui se suivent, d'importance différente, et correspondant, la plus grande au *kalan* proprement dit, la plus petite au *kalan* en réduction que forme le vestibule. Un édifice comme C₁ à Mí Sơn est parfaitement traité à ce point de vue. Mais, parmi les *kalan*, il n'existe que la tour S. de Khương Mỹ qui soit rigoureusement composée sur ce parti si franc : dans celle-ci, comme on peut le voir sur la planche LVI, la petite salle qui forme entrée est axée sur les fausses portes du vestibule : partout ailleurs la première salle intérieure n'a pas ses parois concentriques à l'extérieur et à l'intérieur. La tour principale de Pô Nagar, une des mieux tracées cependant, présente en ce point dans une enveloppe carrée une salle rectangulaire. A la tour centrale de Khương Mỹ, le parti de la tour S. n'est déjà plus respecté, et, s'il existe une première salle, son axe transversal ne concorde pas avec l'axe des façades latérales. C'est encore le système que nous retrouvons en Mí Sơn E₁, copie de A₁, mieux comprise en cela que l'original, car rien n'est plus illogique en plan que A₁, A₁₀, les tours de Hoà Lai, où de véritables petits *kalan* écrasent d'étroits couloirs. A ce point de vue le type réduit est bien plus naturel, soit que la porte n'ait guère plus de saillie qu'une fausse porte, soit même que le couloir intérieur vienne se traduire à l'extérieur par un bâtiment allongé.

De ces observations résulte cette constatation intéressante que, si la salle antérieure ne se rencontre qu'une fois dans l'art primaire et

(1) Tours de cuivre, d'or, Chiên Đàng, Hưng Thạnh.

(2) *Kalan* principal des Tours d'argent, B₁ à Mí Sơn, tour S. de Pô Nagar à Nha

Trang, tour centrale Dương Long, Pô Klauñ Garai, Yañ Proñ où le vestibule se perce de fenêtres comme un porche de portes.

dans des dimensions telles qu'on n'y peut voir qu'un lieu de passage, et si, dans la presque totalité des cas, elle cède la place à un simple couloir, c'est qu'au début de l'art que nous étudions elle n'était déjà plus qu'une simple survivance, alors que dans l'Inde elle s'est maintenue jusqu'à nos jours.

Cependant ce parti donnait lieu à un imposant motif de façade : il dut sans doute à sa valeur décorative de se conserver jusqu'au moment où la transformation du vestibule en porche lui rendit une raison d'être.

Terminons l'indication des données générales concernant le *kalan* en signalant les quelques formes octogonales qui paraissent au cours de la seconde période et qui n'eussent guère été possibles avant la création du type pyramidal (Băng An, Chành Lộ).

Enceinte. — Si du sanctuaire nous passons à ses annexes, nous devons d'abord donner les quelques renseignements que l'art cham nous a laissés sur l'enceinte qui le protégeait. Nous n'avons aucune indication sur les palissades et les porteries en construction légère, qui durent être les plus nombreuses, et ce n'est guère que par les bas-reliefs de Java que nous pouvons nous en faire quelque idée. Aussi bien leur intérêt ne paraît-il pas grand, et rien ne semble avoir été comparable aux merveilleux « rails » de l'Inde, car aucun détail n'a passé de leur forme en bois dans leur traduction en maçonnerie de briques : ou les murs sont nus⁽¹⁾, ou ils montrent un décor analogue aux parements des tours⁽²⁾ (pl. CXV-A, D), ou, et c'est de beaucoup le motif le plus intéressant, ils sont traités comme d'importants sous-bassements (fig. 2 et m. pl.-E). Le mur est bas et son chaperon paraît, dans tous les cas, tracé en double doucine⁽³⁾ ; parfois il semble s'être orné, comme au Cambodge, d'une crête d'épis⁽⁴⁾ (m. pl.-B). Une suite de bornes décoratives précède les murs à Đống Dương.

En quelques cas l'édifice s'élève sur une terrasse dont les murs

⁽¹⁾ Mĩ Sơn A, B, C, H.

⁽²⁾ Mĩ Sơn D, E, F.

⁽³⁾ Đống Dương I et II.

⁽⁴⁾ Mĩ Sơn A.

de soutènement seuls se sont conservés. La hauteur à franchir était-elle considérée comme une défense suffisante ? Malgré le respect du lieu saint, cela paraît peu probable, surtout dans un cas comme Yañ Mum où elle n'atteint pas un mètre : faut-il supposer alors qu'une palissade complétait la fermeture ? L'obstacle eût été plus sérieux à Pō Klauñ Garai, mais sur le côté N. le terrain du



Fig. 2. — Đồng Dương.

Murs d'enceinte.

temple est de plain-pied : un mur appuyé sur les tourelles d'angle semble s'imposer ; cependant il est inexplicable qu'il n'ait laissé aucune trace sur les parois de la tour d'entrée.

Porteries. — Un seul exemple de porterie sous toitures nous est donné par les vestiges qui précèdent le groupe des trois tours de Hoà Lai ; celle-ci était divisée en deux salles, et tout ce que l'on peut en dire est qu'on ne pouvait pénétrer dans l'enclos du temple sans franchir au moins trois portes.

Le plus beau type de porterie voûtée nous est fourni à trois exemplaires — un quatrième n'a pas encore été dégagé — par le grand temple bouddhique de Đống Dưong. Nous avons déjà indiqué ⁽¹⁾ que, si leurs caractéristiques les montrent d'époques différentes, c'est qu'elles ont dû seulement remplacer les porteries en matériaux légers que comportait le plan primitif et ses enceintes multiples. Le troisième porche dut être exécuté ainsi à une basse époque, tant la construction et les matériaux y sont défectueux. Le porche II seul paraît faire partie du plan initial. Quant à la porterie I, elle doit dater

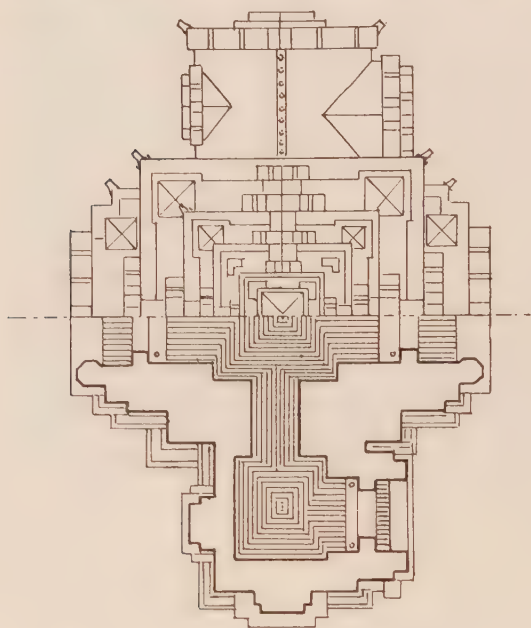


Fig. 3. — Đống Dưong II.

Porche : schéma du plan. Echelle : 0 m. 075 par mètre (*).

d'un des premiers remaniements, sans doute dans la période de l'art mixte. Bien que le porche I et surtout le porche III montrent dans l'exécution des parties basses, l'un de légères fautes, l'autre de grossières erreurs, les masses générales sont trop pareilles pour que le parti d'ensemble n'ait pas été unique. Nous l'étudierons sur le meilleur exemple (fig. 3 et 4). L'entrée est triple ⁽²⁾, mais la porte centrale

(*) Partie supérieure, plan au-dessus de l'édifice restitué ; partie inférieure, coupe horizontale de l'édifice sous les voûtes.

(1) I.C., I, p. 441.

(2) Cf. pl. XCIX.

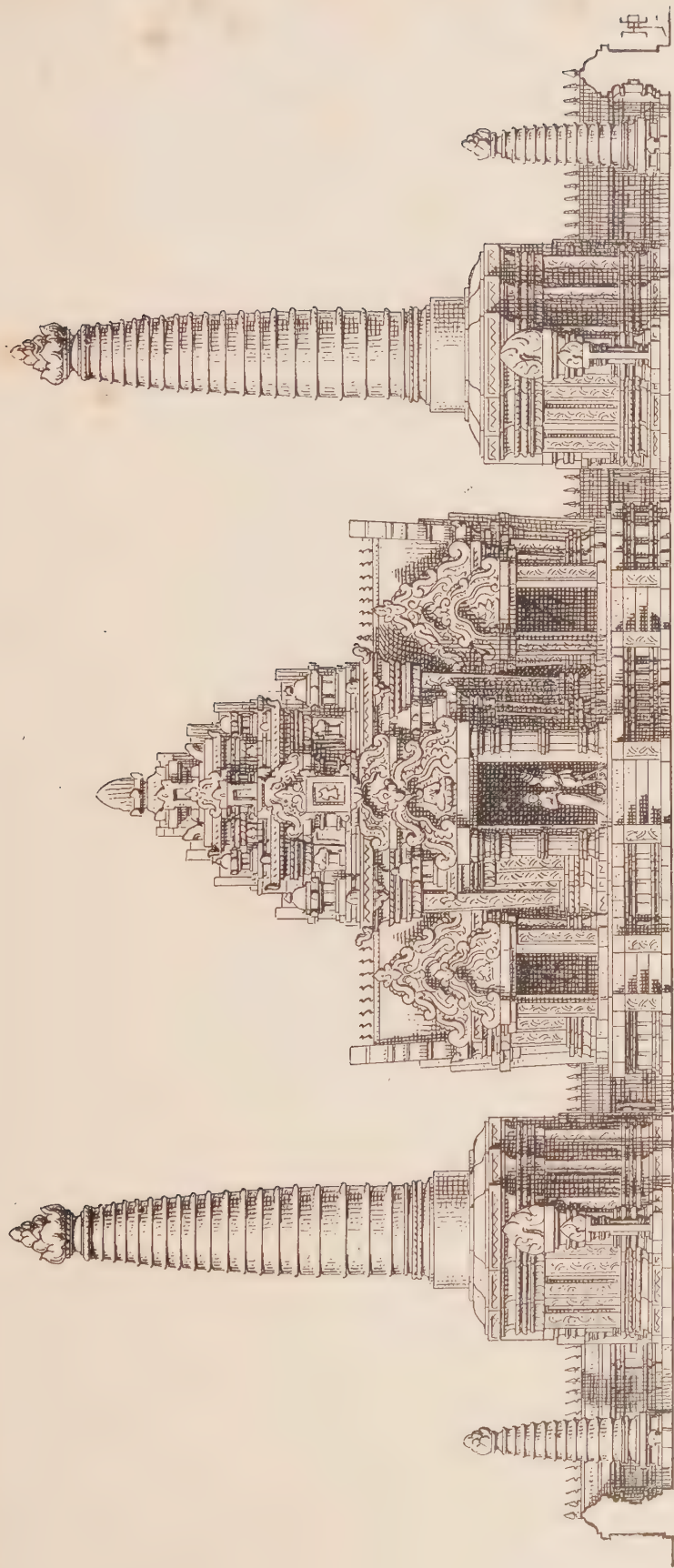


Fig. 4. — Đông Dương II.

Porche : essai de restitution de la façade.
Echelle : 0 m. 075 par mètre.

sur laquelle les quatre ailes appuyaient leurs voûtes en berceau. Deux pylônes à chaque porte venaient se composer avec cette pointe centrale et d'avant en arrière former sur l'axe une progression continue de flèches.

Ces porches si remarquables ne sont que le développement du type habituel de la porterie ; peut-être serait-il même plus juste de dire que la forme constante des entrées dans l'art primaire n'en est que la réduction, car elles sont toujours, à l'origine, conçues comme une petite salle à un étage qui domine de ses deux pignons les murs interrompus par elle.

A Mĩ Sơn la tour-porte C_2 nous en donne un fort bon exemple ancien, et nous l'avons pour cette raison détaillée dans la planche LXXXIII. Les plans d' E_2 , de F_2 , de la cour d'entrée de Quá Giàng sont nettement rectangulaires. Il ne reste pas assez des trois tours-portes intermédiaires à Hoà Lai pour qu'on puisse dire quelles formes elles affectaient. Avec Mĩ Sơn B_2 , nous voyons l'édifice en longueur se transformer en tour à étages ; le plan continue à être barlong, mais les pignons disparaissent. La porterie E. aux Tours d'argent. Mĩ Sơn A_3 , sont carrées. Par contre G_2 , H_3 et K restent rectangulaires, mais en H_3 la salle disparaît, et le passage, interrompu en son milieu par une porte, y coupe un massif plein. En K, le rectangle s'est retourné, modification logique, puisque la présence des logettes de *drārapāla* ne justifie plus depuis longtemps la position anormale d'un bâtiment dressé au travers de l'entrée qu'il doit au contraire indiquer. Ce parti plus heureux semble avoir été suivi à Chánh Lộ : il est abandonné à Pō Klauñ Garai pour une tour à deux portes : elle ne donne d'ailleurs aucun accès de l'extérieur, n'ayant pas de perron antérieur.

Les porteries montrent une disposition curieuse : elles n'ont souvent de fermeture que sur le dehors. Cette combinaison est fréquente, surtout à la basse époque, et à Mĩ Sơn les édifices B_2 et G_2 nous en offrent des exemples caractéristiques.

Rampes et escaliers. — En raison des différences fréquentes de

niveau dans les diverses parties d'un plan čam, des rampes ou des escaliers sont souvent nécessaires. Il n'en reste presque rien. A Pô Nagar de Nha Trang, l'escalier, aux marches très hautes, suit une



Fig. 5. — Pô Romē.
Lion. Hauteur : 1 m. 50.

courbe ingénieuse pour échapper à la rive de la toiture qui pourtourne sur la nef basse la grande salle et s'appuie sur les murs d'échiffre ⁽¹⁾. Latéralement arrive au N.-O. une rampe dallée de briques, qui, insensiblement, se transforme en un degré fort raide. Aux

(1) Cf. pl. XXI.

Tours d'argent, une disposition analogue permet de passer de la tour basse à la tour d'entrée du temple ⁽¹⁾. Tout en est ruiné, et seule la partie lisse protégée par cette dernière tour s'est conservée intacte. Elle aboutissait immédiatement à un nouvel escalier, cette fois très rapide, qui menait à la grande salle ; au fond de celle-ci, d'autres, aussi raides, conduisaient au plan supérieur. Quant à Pō Klauñ Garai ⁽²⁾, si rampes ou escaliers orientaux y furent jamais prévus, ils n'y furent en tout cas jamais exécutés, et l'accès dut se faire toujours par les pentes moins dures du N. Pō Romē ⁽³⁾ possède de même un degré long et rapide en avant et un accès naturel en arrière : l'escalier était gardé au sommet par deux beaux lions, dont l'un a roulé au bas de la pente, tandis que l'autre était reporté en arrière (fig. 5).

Grande salle. — La grande salle nous retiendra moins longtemps. Il est très probable qu'elle dut souvent être construite en charpente ; ses grandes dimensions y interdisaient la voûte en maçonnerie. Le problème de la construction de cette salle en matériaux plus durables reçut deux solutions : l'espace à couvrir fut enfermé entre deux murs et clos par une toiture en tuiles ou peut-être en terre. Des baies sans vantaux aux extrémités en permirent la libre circulation ; des fenêtres percées dans les parois des murs obvièrent au principal inconvénient de cette solution, la fermeture des côtés. Un exemple, qui date sans doute de la période archaïsante du XI^e siècle, D₂ à Mí Són, nous donne une indication précieuse sur le mode de couverture de ces salles, car le pignon O. s'en est conservé presque entier. La toiture (d'une matière inconnue, aucun débris de tuiles n'ayant été mis à jour en ce lieu) était un berceau en tiers point, dont l'arc avait une ouverture double de la hauteur. A Mí Són, les salles D₄, E₃, parmi les constructions primitives, sont conçues de cette façon ; il en est de même de la salle centrale de Hoà Lai, dont nous

⁽¹⁾ Cf. pl. XXXII.

⁽²⁾ Cf. pl. XI.

⁽³⁾ Cf. pl. VIII.

n'avons retrouvé que le bas des murs, la salle II de Đổng Dương; puis à Mĩ Sơn encore, A₉, D₂, G₃, H₂, et à Pō Klauñ Garai la salle centrale, réduite à bien peu de chose. Ce parti a donné lieu à d'heureuses compositions de façades longues ⁽¹⁾.

L'autre système se rapprochait bien plus de la composition d'un *pendopo* et en présentait tous les avantages. La salle possède alors trois nefs, et les charpentes sont soutenues par des piliers: la petite nef court aussi bien sur les petits côtés que sur les grands, et la nef centrale se termine vraisemblablement par des pignons: c'est la silhouette même, aux évidements près, d'un édifice en longueur comme C₁ ou B₅ de Mĩ Sơn. Nous avons essayé de donner une restitution d'une de ces salles dans nos premières études sur les Ćams ⁽²⁾, celle de Pō Nagar de Nha Trang.

Les salles de cette nature ne sont pas très nombreuses. Nous en avons trouvé des vestiges à Hà Trung, où les piliers devaient être en pierre, et carrés; à Lạc Thành, de même; aux Tours d'argent et à Văn Tương, où seules les fouilles régulières qui ont permis aux Annamites d'arracher les dernières briques de chaque support en décèlent la place; à Bình Định peut-être, dans nombre de tambours de pierre aux angles arrondis, entrés dans la construction de la citadelle; à Chánh Lộ où les piliers octogonaux étaient en briques aux extrémités et de bois dans les travées centrales. Chose assez curieuse, cette dernière salle paraît s'être close de pignons de maçonnerie, car les colonnes terminales sont redoublées et les fouilles ont dégagé aux extrémités de cette salle deux tympans de pierre. La disposition générale du plan semble indiquer la présence d'une salle de cette nature à Hưng Thạnh; elle eût été tout en bois,

⁽¹⁾ Cf. Đổng Dương II, pl. CIV.

⁽²⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, II, fig. 9, et p. 33 sqq. Nos études postérieures ont confirmé notre hypothèse et les fouilles ont fait disparaître la seule difficulté, l'arrangement de la partie postérieure qui ne paraissait pas très naturel. La petite nef latérale se retournait en arrière comme en

avant, et sa toiture posait sur le mur de soutènement comme sur les piliers latéraux. Cette disposition plus simple est clairement marquée par la courbe spéciale suivant laquelle est tracé l'escalier et qui permet d'échapper aisément à la rive du petit toit. Cf. pl. XXI.

car il n'en est rien resté. Un petit abri qui sert de porche à Pō Romē peut la rappeler, et un souvenir s'en retrouve sans doute dans le bras vertical du plan en T des *bamuñ* du Binh Thuận.

Édifice Sud. — Il est peu de bâtiments dont la forme soit plus constante, et si le système d'aération qu'ils présentent à l'origine, à Mĩ Son, s'était conservé ensuite, il n'y aurait de différent entre les premiers et les derniers que leur décor extérieur. Les uns et les autres consistent toujours en un bâtiment long, divisé en deux salles éclairées ; la première seule s'ouvre, soit par côté, soit, plus rarement ⁽¹⁾, dans le mur-pignon. A Mĩ Son B₅, l'édifice n'est pas divisé, mais la porte est dans la partie O. comme dans les autres, et il est fort possible qu'une cloison légère l'ait séparé en deux. A Mĩ Son C₃, E₇, à Đồng Dương I, aux Tours d'argent, à Mĩ Son G₄, H₄, à Pō Klaun Garai, nous le retrouvons presque pareil. Seul le dernier, Pō Romē, est d'un parti un peu différent et n'est pas couvert. Nous en avons conservé le souvenir ou la trace sur trois points encore, à Chim Son, à Hung Thanh, à Văn Tương.

Bâtiments d'habitation. — D'autres édifices purent servir de bâtiments d'habitation. Ainsi la salle B₆ à Mĩ Son, où fut trouvée une dalle qui ne peut guère s'expliquer que comme lit de massage ; la salle C₄, qui dut jouer par rapport à C₃ le même rôle que B₆ par rapport à B₅ ; E₈ peut être pour E₇, mais E₈ reconstruit bien plus tard. Tous ces petits édifices présentent la même composition, salle longue dans un bâtiment à faux étage, muni de pignons, fenêtres dans les murs étroits et porte non axée dans un des murs longs. D₆, indépendant et plus grand, a sa porte axée. A₁₁, moins ancien, a des baies plus petites, mais dans chaque face ; bien que placée différemment des autres, cette salle semble en relation avec les tours A₁₂ et A₁₃, qui tiendraient ici la place d'un édifice S. Rien dans ces salles n'indique

⁽¹⁾ Édifice S. de Đồng Dương.

⁽²⁾ De même à Mĩ Son G₄.

que ce fussent des sanctuaires, et le soin de leur aération y marque une intention différente. Đống Dương I nous montre un petit édifice qui semble une véritable maison avec sa véranda, et nous renvoyons à ce sujet au chapitre de l'architecture civile, car ce petit bâtiment ne paraît pas avoir, comme les autres, subi une sorte d'adaptation religieuse.

Tours d'abri. — Les derniers édifices que nous ayons à considérer sont les tours d'abri. Leur parti est constant; c'est celui qui, du reste, s'est conservé chez les Annamites. La stèle, raison de l'édifice, est abritée sous une tour carrée, percée de quatre baies sans vantaux, de plain-pied ou munie de perrons. A Mĩ Sơn D₄, la plus ancienne construction de ce type, une seule des quatre baies est précédée d'un escalier. A Đống Dương, au contraire, il n'est qu'une seule ouverture dépourvue de perron, celle du N., sans qu'on voie clairement la raison de cette bizarre disposition. Đống Dương, en son enceinte I, possède encore deux tours semblables: l'une, à ras de terre et qu'on fut obligé de murer postérieurement, la tour S.-S.-O., abrita peut-être la stèle dédicatoire (stèle I de Đống Dương); l'autre s'élève devant la tour N., comme la tour centrale devant la tour principale. Les Tours d'argent nous en montrent encore un bon exemple, la tour S., dont les perrons ne sont plus reconnaissables. A Mĩ Sơn, G₅ ne fut pas couvert d'une voûte, et D₃ est de la dernière décadence.

Edifices commémoratifs. — Enfin, pas plus que le Cambodge, ou Java, à la réserve du Bôrôbudur, le Ćampa ne nous a laissé de *stupa*. Tout au plus peut-on voir dans les bornes (fig. 6) et les pylônes qui décorent les murs et les porteries de Đống Dương ⁽¹⁾, monument bouddhique, un souvenir de ce genre d'édifices; ces derniers éléments sont analogues aux *stupa* qui figurent aux côtés du Buddha sur certaines pièces de terre cuite ⁽²⁾ (fig. 7).

(1) Cf. plus haut, fig. 4.

(2) Phong Nhà. Cf. B.E.F.E.-O., I,

p. 25, fig. 9; Buddha de Phước Tịnh, de Khánh Thọ Tây.

Nous venons de donner dans leurs grandes lignes les dispositions d'un temple cham ; elles semblent être restées presque immuables au cours des temps ; leurs proportions varièrent-elles davantage ? Ré-



Fig. 6. — Đống Dươg III.

Hauteur : 3 mètres environ.

duisons notre examen à l'édifice essentiel, le *kalan* ; ni en plan ni en élévation ses dimensions n'ont beaucoup changé ⁽¹⁾, sauf dans l'except-

(1) Nous laissons de côté dans cet examen général les énormes tours Dươg Long, à Văn Tươg, qui diffèrent autant par la masse que par la composition des vraies tours chames ; leur plus grande lar-

geur atteint presque 14 mètres et leur hauteur approche de 40, quand les plus hautes tours vraiment chames n'arrivent pas à 30 mètres.

tion curieuse de l'art cubique; mais une réserve est à faire : les observations précédentes ont mis en opposition le sanctuaire principal et les sanctuaires annexes, en y marquant une différence de masse. En réalité, les *kalan* se divisent en deux groupes bien tranchés, grands et petits, avec une série mal définie d'intermédiaires : mais il s'en faudrait de beaucoup que tous les grands soient principaux, tous les petits, annexes. En plan, 24 des édifices représentent le grand *kalan* : 7 y oscillent autour de 10 mètres, 17 autour de 8 m. 30, avec comme minimum les 7 m. 50 de la tour principale de Đồng Dương et comme maximum les 10 m. 45 du grand *kalan* des Tours d'argent. De 7 m. 20 à 4 m. 90, 9 édifices s'échelonnent, et nous retrouvons un nouveau groupe d'une quinzaine, constituant celui des petits sanctuaires; 9 oscillent autour de 4 m. 15; 8 autour de 3 m. 40, le plus grand et le plus petit étant à Mí Son, B₄ avec 4 m. 30 et C₅ avec 3 mètres, la plupart (13 sur 17) de l'art cubique et mixte, où les bâtiments sont en général plus petits en largeur et surtout en hauteur.

Dans cette dernière dimension verticale l'étude est plus délicate parce que les édifices ne sont jamais complets; la plupart sont méconnaissables au-dessus du deuxième étage. Force nous est donc d'arrêter nos comparaisons à ce niveau; par chance les étages qui sont au-dessus varient peu d'un art à un autre, et les résultats obtenus par l'examen des hauteurs du deuxième étage peuvent être étendus, sans grande chance d'erreur, à la hauteur totale elle-même; ces résultats sont frappants. Prenons comme unité le côté du carré de base : on voit que l'art primitif et tous les arts de la seconde période qui en dérivent montrent à peu près la même proportion, 2⁽¹⁾;

(1) Moyenne exacte des moyennes des divers arts, primitif, classique et dérivé, 2,051.

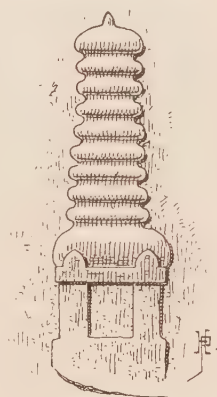


Fig. 7. — Khánh Thọ
Đong. *Stupa* aux cô-
tés du Buddha.
Demi-grandeur.

la hauteur moyenne dans l'art primitif n'est que 1,94 ; elle croît avec l'art classique et l'art dérivé pour atteindre respectivement 2,04 et 2,08 ; mais tel édifice particulièrement élancé de l'art primitif dépasse déjà les dernières moyennes (B_3 : 2,20), n'étant pas loin des maximums derniers (Tour d'or : 2,37 ; Nhạn Tháp, 2,30). L'art cubique s'oppose nettement avec une proportion qui n'atteint pas 1,5 ⁽¹⁾, et dans sa fusion avec l'art primitif, l'art mixte dépasse à peine cette valeur : 1,65. A quoi tiennent ces différences si grandes dans les proportions verticales, au corps même ou à la combinaison des étages ?

Examinons tout d'abord les proportions du corps même ; elles ne sont dans les arts opposés nullement uniformes et dans les extrêmes l'écart va jusqu'à renverser la proportion : l'art cubique y montre le minimum avec 0,65 en Mĩ Sơn C₇, tandis que l'art classique donne 1,32 à la tour N. de Chiền Đàng, et l'art pyramidal 1,57 à la tour S. de Hưng Thạnh. L'art primitif présente pour les hauteurs du corps des proportions qui sont très voisines de la moyenne générale dans l'art cam : 1,18 par rapport à 1,08 ; l'art cubique reste très au-dessous : 0,87 ; l'art mixte, comme on doit s'y attendre, se rapproche de la moyenne : 0,93. Toute la seconde période reste dans les données de l'art primitif avec une tendance marquée vers plus de hauteur, tendance qui s'accroît encore dans l'art pyramidal pour fléchir seulement à la fin de l'art dérivé. L'importance de l'espace entre les cours de moulures haut et bas suit assez régulièrement ces variations pour ne se réduire d'une façon sensible qu'à la fin de l'art dérivé, par suite de l'exagération d'importance donnée à ces cours de moulures.

Les rapports des étages avec le corps sont, à peu de chose près, les mêmes dans l'art cubique et l'art primitif, au moins pour le premier étage ; c'est, dans les deux cas, environ le 1/3 ; l'art cubique regagne cependant un peu de hauteur par le fait que les étages s'y réduisent beaucoup moins vite, et furent peut-être d'une unité plus nombreux. Par contre, les arts de la seconde période s'étirent en

⁽¹⁾ Exactement 1,454.

hauteur, plutôt par l'exagération des masses supérieures que par l'étirement du corps même. C'était déjà par ce moyen que l'art mixte se rapprocha des dimensions de l'art primitif. Le premier étage atteint ou dépasse, dans l'art secondaire, la moitié du corps inférieur, et le deuxième en dépasse le tiers, de telle sorte que les derniers monuments donnent une impression pénible avec leur énorme superstructure, impression qui ne fait que s'accroître, quand, dans la décadence finale, le corps principal lui-même vient au contraire à se réduire.

CHAPITRE III

L'ARCHITECTURE. — L'INTÉRIEUR DU SANCTUAIRE

La cella ; son plan. — Parois. — Sol. — Décor. — Dispositions spéciales. — Grandes niches. — La voûte. — Forme générale. — Surface. — Valeur du tracé. — Évents. — Plafond. — Dais et velum. — Pierres de suspension. — Niches à luminaire. — Niches spéciales. — L'idole, centre architectural du *kalan*. — Communications de la cella avec l'extérieur : couloir, vestibule. — Clôture, porte. — Vantaux.

Bien que le *kalan* čam ne soit en aucune façon conçu pour le sanctuaire qu'il abrite et qui est son unique raison d'être, la logique nous oblige à étudier la cella avant son enveloppe, cette masse énorme de matériaux qui s'élève en une silhouette hardie au-dessus, et dans laquelle la salle est assez naïvement réservée pour y paraître presque creusée après coup. C'est un cube évidé surmonté d'une pyramide creuse constituée par le surplomb des parties supérieures.

Le *kalan* étant, par définition, carré, le plan de la cella l'est aussi ⁽¹⁾. Cependant le monument est parfois assez irrégulier et tient plus du rectangle, à l'extérieur comme à l'intérieur ⁽²⁾, mais l'allongement de la salle ne semble pas, à quelques exceptions ⁽³⁾ près, volontairement cherché.

⁽¹⁾ Il existe cependant au moins une cella en longueur, celle de Mí Son C₁, mais le bâtiment qui la renferme est traité en édifice long, non en *kalan* à étage.

⁽²⁾ Mí Son B₁, tour principale de Pō Klaun Garai.

⁽³⁾ Mí Son A₁₀, par exemple.

Les parois, d'ordinaire nues et percées seulement de niches à luminaire, sont verticales : en un seul cas, à Hoà Lai, elles s'inclinent vers l'intérieur. Mais cette disposition peut avoir été adoptée au cours de la construction pour équilibrer le dévers opposé que présentent les parois extérieures. Dans quelques édifices de la seconde période, les parois cessent d'être verticales et ne sont plus soigneusement parementées : c'est en réalité la voûte de briques qui commence dès le bas avec une inclinaison générale très faible ⁽¹⁾.

Le sol de la cella est au niveau où s'arase le soubassement, à ras de terre comme la base si celle-ci est seule ; il est constitué par plusieurs rangs de briques exactement jointoyés qui recouvrent la cuve centrale déterminée par les quatre murs de fondation. Cette cuve, qui semble d'ordinaire avoir reçu un dépôt sacré, resta toujours sans communication réelle avec la salle : bien que remblayée avec soin, elle put cependant recueillir une partie des liquides sacrificiels, soit par infiltration, soit par écoulement dans un canal central ⁽²⁾. Rarement le dallage est en pierre ⁽³⁾, et nous n'en avons qu'un seul exemple orné ⁽⁴⁾ : encore ne vient-il pas d'un *kalan* (pl. CXVI-C).

La cella n'est jamais décorée, même du moindre profil : la raison en est sans doute dans l'inutilité de tout ornement, puisque la salle est obscure ; il est même exceptionnel que les niches à luminaire soient découpées suivant un profil cherché. Deux tours èames seules présentent un décor intérieur ; encore l'une d'elles, Mí Son A₁₃, paraît être un bâtiment d'habitation : la paroi du fond encadre à ras de terre une dalle de pierre sculptée de neuf figures debout ; l'autre, la tour de Thú Thiên, offre sur la même face les restes d'un retable devant lequel la divinité devait se détacher.

Un seul édifice montre une forme spéciale de cella : c'est la tour S. de Khương Mỹ ⁽⁵⁾. Pour en tracer le plan, le constructeur a divisé

⁽¹⁾ Yên Mù, Hưng Thạnh, par exemple.

⁽²⁾ Cf. plus loin l'étude du piédestal.

⁽³⁾ Đồng Dương tour principale, Mí Son A₁, B₁.

⁽⁴⁾ Briques trouvées dans le dallage de la galerie B₁₄ à Mí Son.

⁽⁵⁾ Pl. LVI et LVII.

le carré ordinaire de base en deux parties égales par un axe transversal ; puis il a reculé les petits côtés du rectangle postérieur, élargissant ainsi d'autant le fond de la cella. De simples piliers garnirent les raccords et le milieu de la paroi O., tandis que des encorbellements permettaient sur les côtés de regagner le carré normal pour donner à la voûte une base naturelle. Pour rendre plus agréable cette étrange disposition, les piles ne furent pas dans leur entier construites en briques, mais dans la partie basse reçurent un pilier de pierre sculpté : aucun d'eux n'est resté en place, et seules les alvéoles où ils s'encastraient attesteraient leur existence si l'un d'eux ne s'était conservé en partie comme support d'une niche annamite au mur de l'enceinte moderne ⁽¹⁾. De ce système la tour de Khương Mỹ est le seul exemple resté debout, mais nous avons conservé le souvenir de quelques autres, grâce aux restes de leurs piliers : ceux-ci sont nettement reconnaissables et leur longueur serait franchement exagérée pour une simple porte ⁽²⁾. Trà Kiệu ⁽³⁾, Châu Sa ⁽⁴⁾, Phòng Lệ, nous en montrent de tous les types, et nous en retrouvons encore des fragments dans le jardin de Tourane ⁽⁵⁾. Quelle était la raison de cette bizarre disposition ? Sans doute l'intention de donner plus de largeur à la cella sans trop réduire la résistance des murs ; elle dut être abandonnée rapidement pour les difficultés d'exécution qu'elle présentait.

Une autre disposition paraît résulter du même besoin d'agrandissement ; peut-être est-elle le souvenir de l'existence hypothétique des portes ouvrant sur chaque face et qui ne se seraient conservées que dans l'art khmèr : de hautes niches partent du sol et se terminent en voûtes parallèles aux axes : elles semblent des entrées de couloirs allant vers l'extérieur et murés presque à leur point de départ. Spé-

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 249, fig. 47.

⁽²⁾ Une seule porte, à la tour principale de Đống Đrong, présente des piédroits aussi allongés ; mais cet édifice semble, d'après les proportions de ses bases, avoir été étiré en hauteur, et d'ailleurs

chacun de ces piliers était double.

⁽³⁾ Entré au musée de l'École sous le n° S. 26, fig. 44.

⁽⁴⁾ Pl. CL-B, F.

⁽⁵⁾ Nos 54, 48 et 98 ; cf. *I.C.*, I, pp. 327 et 325.

ciales à l'art cubique⁽⁴⁾, elles paraissent accidentellement dans l'art primitif⁽²⁾, et ce n'est plus qu'une tradition dans l'art secondaire⁽³⁾.

À quelques exceptions près, et toutes de la première période, les sanctuaires çams furent toujours voûtés. Nous rechercherons ailleurs⁽⁴⁾ quels purent être les modes de couverture différents et quel est le système de la construction de la voûte : nous n'avons à examiner ici que ses différentes formes ; il suffit de rappeler que toute voûte çame connue est du type à encorbellement, c'est-à-dire que le vide y est franchi par la saillie de chaque assise sur la précédente, placée elle-même en porte à faux.

Il n'est guère possible de déterminer sûrement⁽⁵⁾ si la hauteur de la voûte s'est allongée ou réduite avec le temps, si son angle a diminué ou grandi : le seul fait certain, c'est qu'à l'origine la voûte suit dans ses grandes lignes le contour extérieur du bâtiment, s'inclinant quand le profil se rapproche de l'horizontale, se redressant s'il devient vertical ; ainsi la saillie des assises augmente sous les terrasses, se réduit en face des parois d'étage. La coupe transversale de C₁ (pl. LXXXII) donne un exemple très clair de cette disposition. Plus tard ce parti logique et économique, mais d'ailleurs infiniment moins stable, est abandonné⁽⁶⁾ ; la coupe de l'édifice S. des Tours d'argent (pl. XXXVI) donne une solution plus brutale, mais mieux appropriée à la médiocrité nouvelle des matériaux et de la main-d'œuvre.

(4) Hoà Lai, Pō Đam. Art mixte : Đống Dương tour principale.

(2) Mĩ Sơn A'₄, C₁ où elles sont sans profondeur.

(3) Tour d'entrée aux Tours d'argent, à Pō Klauñ Garai ; simple mouvement de la paroi aux tours Dương Long.

(4) Chapitre IX.

(5) L'étude des formes de la voûte est la partie de notre travail qui présente le moins de garanties, car l'examen des assises supérieures, perdues dans une obscurité presque complète, fut toujours très délicat ; les mensurations directes étant impossibles sans la construction

longue et dispendieuse d'échafaudages, nous avons dû nous contenter de cotes obtenues par le calcul du nombre des rangs de briques et de leurs moyennes, prises dans les parties basses ; or, il n'est pas absolument sûr qu'elles aient toujours le même calibre, et quand il en serait ainsi, la lecture de joints de briques, même à la lorgnette, est sujette à caution quand elle se fait à des distances de 30 mètres comme aux tours Dương Long.

(6) Par exception, le vestibule du *ka-lan* principal des Tours d'argent est voûté suivant ce système.

L'économie seule fit reprendre le système primitif dans l'art secondaire⁽¹⁾ : elle s'était traduite une fois dans l'art cubique à la tour S. de Hoà Lai par l'élargissement brusque de la pyramide (pl. XVII), système défectueux d'ailleurs, parce qu'il enlève à la voûte à encorbellement un des éléments pratiques de sa résistance, sa continuité.

Dans la première période, la voûte est toujours parfaite, les assises bien réglées et parementées avec soin. Au XI^e siècle, dans cette époque étrange où un souci intelligent de l'aspect s'allie à une négligence extrême dans le choix des matériaux et dans l'exécution des formes, les voûtes, très apparentes, sont parementées suivant des courbes régulières, comme au Cambodge. Il en est de même à Văn Trưng : la voûte des vestibules y est tracée en carène renversée ; à Chièn Đàng, la section y donne une suite d'arcs recoupés, tandis que les grandes niches intérieures sont parementées suivant de régulières ogives⁽²⁾. C'est là d'ailleurs un système plus ancien, car la voûte élevée au X^e siècle sur la tour de Bàng An présente déjà ce profil.

Un tel souci ne dura qu'un temps ; la réaction amène des conceptions bâtarde, mais faciles ; toute distinction cesse entre les parois et la voûte, et jusqu'au sommet le mur s'infléchit, chaque brique saillant irrégulièrement sur l'inférieure jusqu'au point où l'inclinaison, faible mais continue, fait se toucher les quatre faces⁽³⁾.

Il n'y a rien là de semblable au subterfuge ingénieux que les artistes anciens employèrent pour dissimuler le départ réel de la voûte. A Mĩ Sơn B₅ (pl. LXXXI), le profil général de l'édifice exigeait que la voûte commençât très bas, mettant près du regard et du corps la brutalité de ses arêtes : celles-ci furent alors abattues, et la paroi, bien qu'oblique, devint au moins lisse, la saillie des rangs de briques ne reparaisant, pour se continuer jusqu'au sommet, qu'à une certaine hauteur : ainsi l'œil est trompé, à première vue, et l'impression d'écrasement diminue d'autant. Le même système a été employé

⁽¹⁾ Nhạn Tháp, cf. pl. XXVIII.

⁽²⁾ Cf. pl. LXI et LXIII.

⁽³⁾ Văn Mũn ; Hưng Thạnh ; Pô Nagar de Nha Trang tour S.

partout à Mĩ Son, même en A_1 où le départ réel de la voûte se fait déjà à une grande hauteur; seul le désir de reculer pour l'œil le début de l'encorbellement peut expliquer ce dispositif: voulu ou non, un effet de fausse perspective donne alors l'illusion d'une hauteur bien plus considérable.

Ces remarques suggèrent l'impression que la voûte fut toujours considérée comme une nécessité désagréable: elle ne montre jamais aucun essai d'utilisation décorative avant les tentatives éphémères du x^e siècle; tout au plus peut-on citer vers cette date l'ébauche de corniche intérieure que présente la tour N. de Khương Mỹ, formée par le mouvement des premières assises.

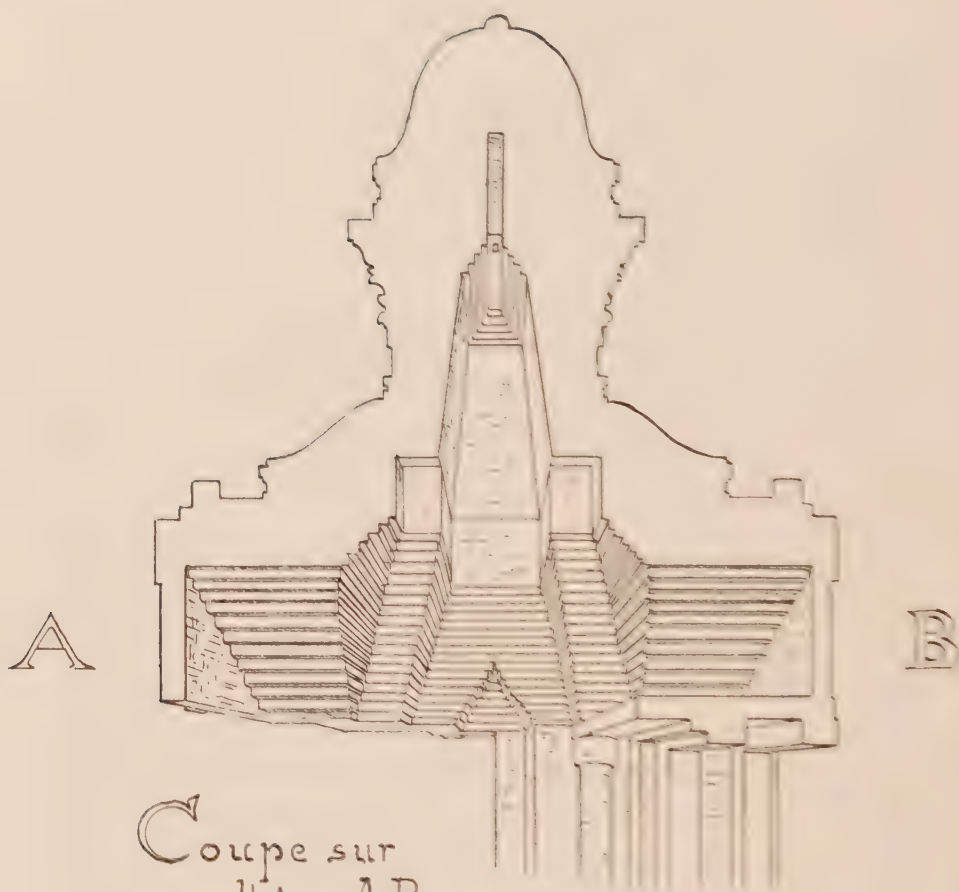
Cependant les Ćams se sont montrés experts dans le maniement de cette voûte; elle est simple, d'ailleurs, et ne présente que des pénétrations droites, mais elle exige pourtant un tracé complet avant le montage de la construction: les Ćams y marquèrent une réelle maîtrise, et les voûtes des vestibules de Mĩ Son A_1 , de la tour S. de Khương Mỹ, surtout celle, si compliquée, de la tour-porte Mĩ Son C_2 (fig. 8) sont parfaitement conçues. Nous voyons même l'artiste s'attacher à certaines subtilités: ne pas couvrir une salle carrée qui fait suite à une salle longue par une pyramide, mais, pour mettre plus d'unité entre les deux voûtes, réserver dans cette dernière une courte arête horizontale ⁽¹⁾. Nous le voyons de même interrompre ingénieusement la voûte sur une face pour faire communiquer deux salles par leur sommet: elles profitent ainsi toutes deux d'une aération continue ⁽²⁾, qui ne serait possible autrement que basse, avec l'obligation gênante de laisser ouverte la porte de communication ⁽³⁾.

Une disposition curieuse et presque générale des voûtes Ćams est la présence au sommet, quand elles sont pyramidales, d'une

⁽¹⁾ Édifice S. des Tours d'argent, pl. XXXVI. Nous avons indiqué cette arête un peu trop courte dans cette planche; les voûtes y ont en réalité une pente plus raide, ce qui augmente la longueur des deux arêtes terminales.

⁽²⁾ Bâtiment C_3 de Mĩ Son pl. LXXXIII.

⁽³⁾ Nous laissons de côté ici les voûtes de décharge, procédé de construction peu usité en cet art et que nous étudierons au chapitre correspondant, le chapitre IX.



Coupe sur
l'Axe A-B

A linteaux ôtés
Echelle du plan

B linteaux en place
0.015 p M

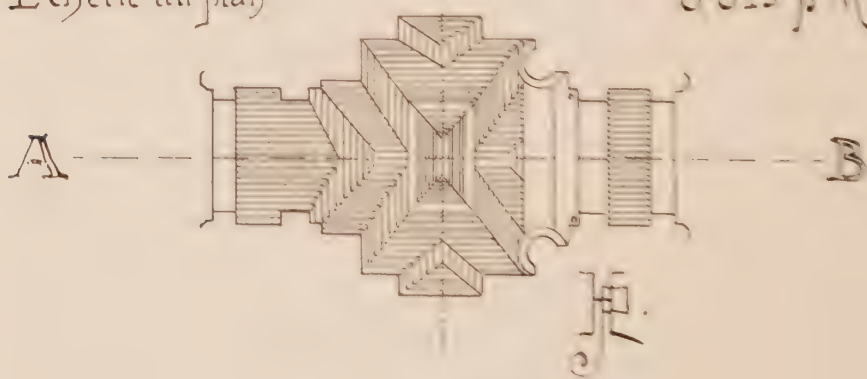


Fig. 8. — Mⁱ Son C₂.

La voûte.

véritable cheminée ⁽¹⁾, et si elles ont la forme d'un diedre, d'une haute faille ⁽²⁾ qui en prolonge le vide dans les parties supérieures. La cheminée n'a guère plus de 25 centimètres de côté; la faille, 8 à 10 de largeur; il n'est donc pas possible d'y voir une trémie pour le montage des matériaux. Nous n'avons eu l'explication de cette bizarre disposition qu'au cours des travaux de Pô Nagar de Nha Trang. Quatre trous régulièrement placés à la même hauteur, sur les axes de l'étage, à la tour N.-O., révélèrent l'existence de canaux de 5 à 6 centimètres, qui traversaient la maçonnerie de part en part et se croisaient à l'extrémité de cette haute cheminée (pl. XXV). Des lors la présence de celle-ci s'expliquait: l'ensemble du conduit et des canaux donnait le tirage nécessaire à la combustion des lampes. La même disposition existe à la tour principale voisine et se reconnaît dans un grand nombre d'autres édifices ⁽³⁾. A la tour S. de Nha Trang un autre système fut employé: une ouverture unique, obtenue par le logement dans la maçonnerie d'un tube de bronze creux qui donnait aux gaz surchauffés un mince échappement (son diamètre est de 0,013 à peine ⁽⁴⁾). L'appel fut plus fort à Pô Klaun Garai, car la cheminée vient finir sous la pierre de couronnement qui n'est portée que par les quatre angles (fig. 21).

Quand les bâtiments étaient munis de fenêtres au 1^{er} étage, cette disposition devenait inutile: c'est pourquoi les fausses niches de certains édifices, comme à Mĩ Son C₃, le vestibule de C₁, sont percés de meurtrières; parfois, comme en B₇, la cheminée se désaxe pour gagner

(1) Tour de cuivre, tour S. de Pô Nagar de Nha Trang, pl. LI et XXIII.

(2) Mĩ Son C₁, pl. LXXXII.

(3) Tous nos relevés étaient faits depuis longtemps et bon nombre de nos planches dessinées quand nous eûmes la bonne fortune de découvrir ce curieux système. Nous avons pu reconnaître les mêmes modes d'aération en place à Hoà Lai et à Pô Klaun Garai, sur photographies en divers édifices de Mĩ Son. On distingue un orifice d'aération à Mĩ Son A₁ dans le

pied de l'applique S. de la face O. au III^e étage; à B₇, dans le fronton des fausses niches du II^e: à la même place en A₁₂ et en A₁₃: il semble en exister un à la base des pignons en B₆. Ceux de la grande tour de Pô Nagar de Nha Trang sont au centre des frontons antérieurs des fausses niches au III^e étage (pl. XXI), à Hoà Lai au même point, mais au 1^{er}. Enfin il y a une trémie étroite sur le vestibule de Mĩ Son A₁₂, et sans doute elle correspondait au même système.

(4) Cf. B.E.F.E.-O., VI, p. 296.

une de ces ouvertures (pl. LXXXI). Ailleurs des fentes spéciales sont réservées à cet effet ⁽¹⁾.

La voûte fut longtemps assez soignée pour être laissée apparente sans effet désagréable, et quand son exécution fut négligée, l'incurie était devenue trop grande pour qu'on se préoccupât de l'impression pénible qu'elle eût pu produire. Le plafond, d'un usage fréquent au Cambodge, fait ici défaut : seul le monument, à moitié khmèr, de Dưòng Long put en recevoir : il fallait bien interrompre la hauteur prodigieuse de la salle intérieure, véritable puits de 15 mètres de haut, de 30 avec la voûte.

Des plafonds se rencontrent plus souvent aux couloirs d'entrée ⁽²⁾ : ils ont subsisté lorsqu'ils étaient en pierre ⁽³⁾ : ils étaient alors formés de lourdes dalles sans décors : en bois ⁽⁴⁾, ils ont disparu et ne sont plus accusés aujourd'hui que par la rainure qui les a reçus. Cette disposition spéciale ne paraît d'ailleurs nullement obligatoire, et le soin apporté dans l'exécution des voûtes au-dessus des entrées, le décor porté sur la murette qui s'élève au-dessus du linteau ⁽⁵⁾, montrent que le plus souvent tous ces éléments durent rester apparents ⁽⁶⁾.

Il ne semble pas cependant que la divinité ait jamais été laissée sans abri sous le vide de la voûte. La raison en est facile à trouver dans un pays où abondent les chauves-souris et dans des monuments dont les dispositions rendaient à peu près impossible tout essai d'entretien. Deux systèmes, dais ⁽⁷⁾ et velum ⁽⁸⁾, furent employés pour abriter la divinité : aucun des deux ne paraît avoir été préféré, et ils

⁽¹⁾ Phở Hải, Bắng An.

⁽²⁾ Phở Hải, Pô Romê.

⁽³⁾ Chiền Đàng, Mĩ Sơn E₄.

⁽⁴⁾ Hoà Lai.

⁽⁵⁾ Mĩ Sơn A₁, Khưòng Mỹ tour S., Pô Nagar de Nha Trang tour principale, kalan principal des Tours d'argent.

⁽⁶⁾ La présence dans un certain nombre d'édifices de trous de boulins en rangée horizontale ou dans deux plans angulaires semble indiquer que l'emploi d'un toit intérieur fut souvent reconnu nécessaire,

sans doute à l'époque où ces édifices, commençant à se ruiner, s'ouvraient partiellement à la pluie et aux chauves-souris. Il en fut ainsi à Hoà Lai, à Hưng Thạnh, à Phở Hải.

⁽⁷⁾ Mĩ Sơn A₁ : (le dais y paraît postérieur au piédestal qui lui-même est postérieur au monument), B₃ ?, A₁₀, C₇, E₄, Pô Nagar de Nha Trang, Pô Klauñ Garai et Pô Romê, ces trois derniers modernes.

⁽⁸⁾ Khưòng Mỹ, Mĩ Sơn B₄ et E₄, Chiền Đàng, Phở Hai tour principale.

furent parfois utilisés ensemble ⁽¹⁾. Nous donnerons avec les accessoires du culte les quelques renseignements que nous possédons à ce sujet ; il n'est lieu ici d'étudier ces deux moyens de protection que dans leurs rapports avec l'édifice même. Les dais paraissent avoir porté directement sur le sol, et C₇ de Mĩ Sơn montre, encastrées dans son dallage aux quatre coins du piédestal, les pierres qui devaient porter les colonnes de l'abri. B₃, dans le même lieu, n'en montre qu'une et serrée dans un angle de la tour, sans qu'on puisse savoir exactement si les trois autres angles étaient arrangés de même : le dais eût, dans ce cas, tenu presque toute la largeur de la cella, disposition qui n'a rien d'impossible si l'on remarque que dans cette dimension extrême il est encore plus petit que les dais de A₁ ou de A₁₀.

Quant au velum, sa présence n'est indiquée que par les pierres de suspension ⁽²⁾ ou les crampons ⁽³⁾ métalliques qui servaient à le tendre. Les premières sont de petites dalles plates, fichées dans le mur et percées d'un trou pour le passage d'une corde ; elles sont horizontales d'ordinaire, parfois verticales ⁽⁴⁾ (pl. CXXVII-B).

Les niches à luminaire ont, comme la voûte et dans le même temps, un caractère nettement utilitaire, et prennent avec elle, dans la période secondaire, une certaine valeur décorative. Le rôle que nous leur attribuons est, comme celui assigné aux pierres de suspension, hypothétique : il est confirmé par l'habitude actuelle des Āms de mettre un lumignon dans chaque niche au cours de leurs dernières cérémonies.

Les tout petits sanctuaires ⁽⁵⁾ en sont dépourvus, quoiqu'ils possèdent à l'occasion une cheminée d'aération ⁽⁶⁾. Nous n'en voyons pas davantage dans les sanctuaires intermédiaires ⁽⁷⁾, bien que parfois ils en aient une seule ⁽⁸⁾. Par contre elles semblent n'avoir jamais

(1) Mĩ Sơn E₄.

(2) Chiên Đàng, Mĩ Sơn E₄.

(3) Khương Mỹ. La tour N. présente des pierres de suspension non percées et au-dessus de chacune un crampon métallique.

(4) Mĩ Sơn B₄.

(5) Mĩ Sơn A₂₋₇, B₇₋₁₃, temples de Đống Dương I.

(6) Mĩ Sơn B₇.

(7) Mĩ Sơn B₃, C₅, A'₄, A'₂.

(8) Đống Dương, tours S.-O. et N.-O.

manqué dans les grandes cellas¹⁾, mais elles y ont mainte fois disparu dans l'affaiblissement général des parois, tenté par les chercheurs de frescos. Leur nombre classique est de trois : il n'est pas rare qu'un désir plus grand d'éclairage²⁾ ou des dispositions spéciales de plan³⁾ amènent leur multiplication. Placées sur les axes quand ils sont libres, elles se dressent parfois dans la seconde période, sans que la raison en apparaisse clairement⁴⁾.

Leur forme, très simple à l'origine, est une cavité rectangulaire couverte par un dôme de minces assises encochées (pl. CXVI-D). Elles montrent un aspect plus riche⁵⁾ dans l'art secondaire (m. pl.-E), mais perdent parfois alors la simple valeur d'un pur décor⁶⁾. Elles furent toujours prévues dans la construction, et nous ne les rencontrons qu'une fois taillées après coup⁷⁾.

Parfois sur les axes elles reçoivent des dimensions telles⁸⁾ qu'on se demande s'il n'y a pas en confusion entre la niche à luminaire et les grandes niches partiel de fond, indiquées plus haut. Une autre niche est restée un mystère pour nous : on ne la rencontre que dans de rares exemples de la première période⁹⁾ ou dans leur copie de la seconde¹⁰⁾, alors décorée. C'est une retraite peu profonde, un peu moins haute que large, réservée à ras du sol dans l'encadrement S. de la paroi O. du sanctuaire (m. pl.-F).

En tant que centre architectural du *Sanct.*, l'idole ne donne lieu à aucune observation intéressante : les temples qui ont conservé leur divinité en place sont d'ailleurs bien rares¹¹⁾ ; par contre le nombre

¹⁾ Mi Son G₁ seul fait exception.

²⁾ 5 à Pô Nagar de Nha Trang tour principale ; 11 à F₁ de Mi Son ; 12 à Hoà Lai tour centrale, 4 à A₁₁ de Mi Son et à la tour N. de Hoà Lai ; 6 à la tour principale de Đông Dương ; 11 à Mi Son B₁.

³⁾ Mi Son A₁, 6 ; Khương Mỹ tour S., 6 ; C₁ de Mi Son, 4.

⁴⁾ Khương Mỹ tour N., Mi Son B₁.

⁵⁾ Chiên Hàng, Nha Trang tour S.

⁶⁾ Vestibule Mi Son B₁.

⁷⁾ Mi Son G₁.

⁸⁾ Mi Son F₁, Phô Hải.

⁹⁾ Mi Son G₁, Khương Mỹ tour S.

¹⁰⁾ Khương Mỹ tour N.

¹¹⁾ Ils se réduisent à trois dont un seul ancien, Pô Nagar de Nha Trang tour principale ; les deux autres sont Pô Klauï Garai et Pô Rôme, auxquels il faut ajouter les *banau* du Binh Thuan, Bình An et Phô Hải ont encore leurs *linga*, mais l'un et l'autre ont été redressés après un bouleversement complet.

des idoles et des piédestaux retrouvés est assez grand pour permettre sans difficulté de recomposer leur ensemble : nous lui consacrerons plus loin un chapitre spécial pour ne pas interrompre ici l'étude des dispositions générales du sanctuaire.

Les dernières ne nous retiendront guère : elles se rapportent uniquement aux communications de la cella avec l'extérieur. A l'exception unique de Mĩ Son A₁, le sanctuaire n'est jamais ouvert que sur une face, par un passage étroit opposé à la divinité. Parfois ce couloir traverse l'épaisseur des maçonneries de la tour et du motif d'entrée, quel qu'il soit, sans modification ; mais toujours, en un point de sa longueur, qui, le plus souvent, est en avant de l'aplomb extérieur du *kalan*, se trouve un encadrement robuste de pierre, susceptible d'être fermé. Dans l'art cubique, cette porte se trouve près de l'entrée ⁽¹⁾ ; il n'est pas de porche, ou, s'il en existe un, il est minuscule ; tout le couloir devient ainsi une annexe du sanctuaire. Dans les autres formes d'art, le couloir s'élargit fréquemment en avant de la porte pour constituer parfois une petite salle ⁽²⁾, rarement, et dans l'art primitif seul, un véritable vestibule ⁽³⁾, souvent peut-être, dans l'art secondaire, un porche à plusieurs entrées ⁽⁴⁾.

Entre la porte et la cella, le couloir est toujours fort simple : parfois à l'entrée dans le sanctuaire, il a les angles abattus ⁽⁵⁾ ; rarement il montre un décor, soit de simples pilastres ⁽⁶⁾, soit de colonnes ⁽⁷⁾ ; il peut, comme nous l'avons vu plus haut, recevoir un plafond. En avant de la porte, il est, suivant son importance, couvert par une voûte en berceau ou par une pyramide.

Son décor ne consiste guère que dans le motif du tympan de la porte ⁽⁸⁾, motif qui ne fournit qu'une fois l'occasion d'une composi-

(1) Mĩ Son A'₁, F₁, Hoà Lai, Pô Nagar de Nha Trang tour O., Pô Dam.

(2) Khương Mỹ tour centrale, Pô Nagar tours principale et S., Tours d'argent *kalan* principal, Pô Klaun Garai, Pô Romē.

(3) Khương Mỹ tour S., Mĩ Son C₁.

(4) Mĩ Son G₁, Bång An ; Yañ Proñ fenêtres seulement.

(5) Mĩ Son A'₁, etc.

(6) Chiền Đàng tour S.

(7) Mĩ Son A₁, entrée O. ; C₂.

(8) Pô Nagar de Nha Trang tours S. et principale ; Tours d'argent *kalan* principal.

tion importante ⁽¹⁾ ; elle est de l'art primitif. Dans l'art secondaire, un certain effet est tiré de l'aspect même de la voûte ⁽²⁾, qui souvent ne présente plus un simple encorbellement avec suite d'arêtes brutales, mais offre des surfaces lisses soigneusement parementées suivant une courbe particulière ; on le voit en outre muni de niches à lumineuse ⁽³⁾, dont le rôle ne peut être que décoratif, puisque ce couloir est en communication directe avec l'extérieur ; elles affectent alors une forme spéciale et qui accuse nettement leur rôle ornemental. Couloir, porche ou vestibule s'ouvrent directement sur l'extérieur par une baie encadrée de piédroits qu'unit un linteau. Sa composition est traitée pour le dehors ; aussi l'étudierons-nous dans l'examen des façades extérieures.

La clôture du sanctuaire se fait par la porte qui interrompt le couloir ou sépare celui-ci du vestibule. Sa forme est immuable : c'est un cadre énorme de pierre ; la traverse supérieure constitue le linteau et supporte la murette qui clôt la voûte ; la traverse inférieure repose sur le sol et forme un seuil relevé ; des deux côtés une petite marche de pierre ⁽⁴⁾ permet souvent d'en gravir la forte saillie. Seuil et linteau débordent largement les piédroits et portent une large feuillure percée de crapaudines énormes, où d'ordinaire ⁽⁵⁾ les vantaux furent encastrés au cours du montage.

Cet encadrement de porte est toujours en pierre dans la première période. Dans l'art classique, nous voyons parfois les montants exécutés en briques ⁽⁶⁾. Le cadre tout entier peut même être constitué de bois assemblés ⁽⁷⁾, et c'est de cette sorte que sont exécutées toutes les ouvertures, sans distinction, du monument de Pō Klauñ Garai, à la réserve du sanctuaire principal.

En avant parfois, et souvent en arrière, un nouveau linteau vient compléter l'ensemble, étrésillon d'ailleurs plutôt qu'arrière-linteau.

(1) Khương Mỹ tour S.

(2) Chiền Đàng, Dương Long.

(3) Mĩ Sơn E₄.

(4) Mĩ Sơn A₁, Pō Nagar de Nha Trang
tour principale.

(5) Dương Long, Hưng Thạnh.

(6) Tours d'argent *kalan* principal.

(7) Tours d'argent édifice S., tour

d'entrée.

car il ne portait rien et ne se superpose pas au premier pour le soulager. Cette porte est d'ordinaire, dans la première période, un peu en avant du nu extérieur du *kalan*, dont le mur de façade est supporté par la voûte du couloir au-dessus du passage. Cette disposition est trop fréquente ⁽¹⁾ pour n'être pas calculée : ainsi le linteau ne risque pas d'être brisé par le poids énorme des superstructures. Cette sage précaution ne fut plus comprise dans la seconde période et la porte est le plus souvent engagée sous la lourde maçonnerie ⁽²⁾ ; par bonheur sa section est tellement forte qu'elle a toujours résisté, se disloquant parfois, mais ne se rompant pas complètement ⁽³⁾.

Le sanctuaire, sauf lorsqu'il était de dimensions par trop exiguës ⁽⁴⁾, fut toujours clos : un seul des vantaux modernes ⁽⁵⁾ a subsisté en place, et nous ne pouvons guère les connaître que par leur traduction dans le décor des fausses portes. En quelle matière étaient-ils ? La dimension parfois énorme des crapaudines suggère l'idée de la pierre ⁽⁶⁾, et d'ailleurs deux vantaux de cette matière se sont conservés en partie aux deux extrémités de l'art ċam. L'un, non douteux, se trouve, brisé, dans le dallage de l'abri qui précède la tour de Pō Romē : ses dimensions se rapportent exactement à la demi-porte (pl. CLIX-E). Il est relativement mince, 5 à 6 centimètres, et se montre percé des trous où l'on attachait le cadenas ⁽⁷⁾. L'autre, plus problématique, eût été énorme : c'est une large dalle qu'on coupa pour faire le tympan de la porte postérieure de Mĩ Son A₁ ; il est reconnaissable au décor caractéristique de rectangles qui occupe sa face cachée dans le réemploi. L'utilisation de la pierre dans ce rôle dut cependant être assez rare, car, en raison des nombreuses aventures subies par les sanctuaires ċams, quelque vantail brisé eût sans

(1) Khương Mỹ tour S.

(2) Mĩ Son G₁, H₁, Hưng Thạnh, Pō Klaun Garai, Pō Romē.

(3) Pō Nagar de Nha Trang tour S.

(4) Mĩ Son A₂₋₇, B₇₋₁₃, temples de Đống Dương, I.

(5) Phō Hải.

(6) Dương Long.

(7) Les ċams anciens possédaient ce moyen de fermeture, car nous avons retrouvé dans les fouilles de Đống Dương un joli cadenas cylindrique en bronze, du type des cadenas dits chinois, faits de deux pièces qui entrent l'une dans l'autre.

doute laissé un fragment de tourillon de pierre dans quelque crapaudine de seuil et nous n'en avons jamais rencontré. Mais, de pierre ou de bois, les vantaux durent toujours présenter le même aspect (pl. CLIX-E), et, malgré leur composition par rectangles, ne durent jamais être constitués par un assemblage de menuiserie : il est bon d'y insister, car, à nos yeux d'Européens, cette combinaison de rectangles suggère à première vue l'idée de montants et de traverses. Un seul subsiste en place, à Phô Hài ; il est pris, comme ceux que

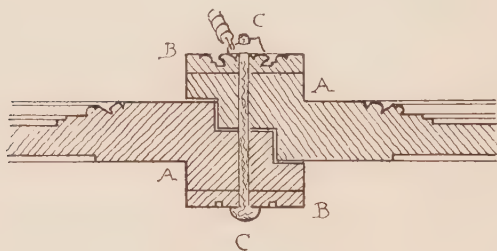


Fig. 9. — Coupe théorique d'une menuiserie supposée de porte èame.

nous avons signalés, dans un seul morceau, simple plateau de bois qui porte encore sur une fausse traverse quelques mots çams ; et les vantaux des pagodes laotiennes, comme ceux qu'Annamites, Çams et Cambodgiens ont substi-

tués aux panneaux disparus, sont toujours aussi d'une seule pièce. L'énorme battement A des portes figurées indique l'emploi d'une dalle ou d'un plateau de bois compact (fig. 9). Il faut, en effet, dans une matière cassante comme la pierre ou le bois pris de fil, augmenter fortement l'épaisseur et la largeur de la partie qui forme recouvrement pour éviter qu'elle se brise au moindre choc. Les saillies carrées B qui viennent augmenter ces énormes battements, saillies qui se rencontrent plus fortes encore au Cambodge, peuvent être les renforts nécessités par le percement des trous où passaient les pièces de fermeture. Ce système de clôture ne paraît pas le seul qui ait été employé, et il est possible qu'une traverse extérieure, glissant dans des anneaux fixés sur des plaques de bronze et scellés au plateau, soit venue fermer les portes à l'extérieur ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 200, fig. 43.

CHAPITRE IV

L'ARCHITECTURE. — MOBILIER DU SANCTUAIRE; PIÉDESTAL DE LA DIVINITÉ ET ACCESSOIRES DU CULTE ⁽¹⁾

Introduction. — Piédestal : conditions auxquelles il doit répondre. — Parties. — Origine. — Rôle de support : matière. — Indices. — Piédestaux multiples. — Rôle de culte ; cuve à ablutions avec bec. — Sens de l'écoulement. — *Somasūtra*. — Piédestal à écoulement intérieur. — Modifications à la cuve. — Forme carrée et ronde, — élancée, — à emboîtement. — Décor. — Décors spéciaux. — Dé inférieur. — Modifications au parti primitif. — Chevet. — Piédestaux spéciaux de Đống Dương. — *Makara* de chevet. — Dais. — Accessoires du culte.

Il est difficile aujourd'hui de se faire une idée exacte de l'intérieur d'un sanctuaire čam. Les *kalan* anciens ont été pillés et leurs murs éventrés par les chercheurs de trésors. Les temples les plus modernes mêmes n'ont gardé aucune trace de leur richesse passée ; leur idole le plus souvent a disparu et son piédestal, rejeté en quelque coin, atteste seul sa présence ancienne. Nous étudierons au chapitre de la sculpture, la représentation de la divinité ; nous ne nous attacherons ici qu'à l'examen des éléments qui la portaient ou qui l'accompagnaient à l'intérieur du sanctuaire.

Le principal est ce piédestal ; son étude est assez complexe et assez simple, complexe parce que le nombre des exemples qui se sont conservés est considérable et que le rôle du piédestal est multiple, simple parce que les formes s'en répètent presque pareilles d'âge en âge, et sans variation d'une divinité à une autre.

⁽¹⁾ Planches CXVII à CXXVII.

Il ne semble pas qu'aucune idole se soit présentée nulle part sans être relevée par un piédestal, et c'est tout naturellement le premier rôle de celui-ci : fournir à l'image sainte une assiette honorable, la mettre, quelles que soient ses dimensions, à une hauteur propice à l'adoration. Il doit en outre pouvoir, en cas de nécessité, contribuer à la personnification de l'image, soit par la présence de son *rāhana*, soit par l'inscription d'une dédicace commémorant les intentions du fondateur. Enfin il doit servir aux besoins du culte. Quels étaient-ils autrefois? Les cérémonies actuelles ne permettent pas de s'en rendre un compte exact; elles comportent de modestes ablutions sur la divinité; de plus légères libations encore lui sont offertes. Ces dernières sont versées dans un grand bol placé devant le dieu ou jetées sur le petit brasier où se consomment, aux pieds de l'idole, quelques brins de bois d'aigle. Les dispositions du piédestal sembleraient indiquer que jadis les ablutions furent plus importantes et que peut-être les libations furent faites sur la table même qui supportait le dieu. Enfin il faut naturellement que le piédestal soit de matière riche, durable, pour répondre à la puissance, à la pérennité du dieu.

Un piédestal dans sa forme classique comprendra donc deux groupes de parties répondant à ces deux ordres d'idées : 1° le piédestal proprement dit, simple dé qui relève la divinité et qui souvent est remonté lui-même par 2° un degré nu ou richement sculpté, d'une part, et d'autre part 3° une dalle spéciale qui porte en sanskrit le nom de *śnānadroṇī*, qui indique nettement son rôle : « cuvette à ablutions » ⁽¹⁾. Sa place naturelle l'interpose donc par obligation entre la statue et le dé de support (pl. CXVIII).

De ces trois éléments, l'un, le degré inférieur, se supprime chaque fois que la divinité est de petites dimensions. L'intermédiaire, le dé, ne fait jamais défaut. Parfois même il se redouble, et un dé plus petit sert de transition entre la statue et la cuvette ⁽²⁾. Celle-ci manque dans un certain nombre de cas. Ainsi les idoles de Trà Kiệu et celles

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 461.

principale. Cf. *B.E.F.E.-O.*, II, p. 38,

⁽²⁾ Pô Nagar de Nha Trang divinité fig. 40 et pl. CXXIII.

de Mĩ Sơn A et B, enfin les petits Civa des templions de Đống Dương, ces derniers trouvés en place, en sont dépourvus. Peut-être ces petites statues ne sont-elles que les images d'autres dieux venant envers le dieu principal ajouter leur tribut d'adoration à celui des fidèles ; peut-être plus simplement la raison de cette suppression est-elle dans l'exiguïté de leurs cellules où le prêtre n'eût pu entrer debout : on se contentait sans doute alors d'un simple hommage verbal jeté de l'extérieur.

Il est intéressant de constater que le piédestal, lorsqu'il est ainsi réduit par la suppression de la cuve à un simple dé, est exactement semblable au trône sur lequel s'asseoient (ou marchent) les divinités dans les bas-reliefs, mais encore et surtout les rois et les reines dans toutes leurs figurations. Il est vrai qu'à Đống Dương cet élément se décore d'antéfixes qu'on ne voit jamais sur les piédestaux des idoles, mais l'antéfixe est un motif courant dans cette forme d'art et par suite négligeable : il semble donc bien qu'on ait attribué au dieu le siège honorifique que sur terre on réservait aux grands personnages.

Le piédestal est toujours exécuté en pierre ; nous n'en possédons qu'un exemple en briques et de basse époque, dernier reste du sanctuaire de Mātrīṅgeçvarī à Nha Trang et daté ainsi de 1256⁽⁴⁾. Il semble cependant qu'une matière aussi peu luxueuse ait été acceptée aisément, au moins à l'origine, car un des sanctuaires des temples A

(4) Il est enrobé dans un massif de maçonnerie au centre des ruines d'un bâtiment très grossier qui s'élevait dans l'angle N.-O. du temple de Pô Nagar à Nha Trang, sur l'emplacement même du sanctuaire de Mātrīṅgeçvarī (cf. *B.E.F.E.-O.*, II, p. 48). Ces ruines ne peuvent être celles du sanctuaire même, car l'existence de celui-ci dans une forme différente est attestée par la présence d'un grand nombre de feuilles rampantes en terre cuite et de grandes pièces d'accent analogues à celles de H₁ à Mĩ Sơn, qui ne trouvent leur place ni dans cette som-

maire construction ni dans aucun des édifices conservés à Nha Trang. Nous avions attribué faussement les pièces d'accent (*B.E.F.E.-O.*, II, p. 30) à la tour S. ; les travaux de consolidation de cet édifice ont montré qu'il en était dépourvu. Construit à une basse époque, le sanctuaire de Mātrīṅgeçvarī n'a pas plus duré que beaucoup d'autres de cette période et s'est écroulé comme déjà B₁ à Mĩ Sơn, et les débris de son piédestal ont été dérasés jusqu'au niveau du dallage nouveau, bien supérieur à celui de l'ancienne construction.

ou A' à Mĩ Sơn aurait reçu un piédestal de briques, revêtu, il est vrai, d'argent, avant d'avoir son piédestal définitif en pierre ⁽¹⁾. Il n'en existe pas non plus de spécimen complet en matière plus précieuse que cette dernière, mais il est vraisemblable que la richesse de la statue devait entraîner celle du piédestal. Ainsi dans le trésor de Mĩ Sơn les petits *lũa* d'or sont fixés sur des cuves à ablutions d'argent (fig. 88). Le métal paraît avoir été utilisé en applications pour rehausser la valeur du piédestal. Nous en avons un exemple dans celui trouvé en débris dans A'₄, mais les plaques métalliques ont naturellement disparu, et leur existence ne nous est connue que par une double mention dans les inscriptions ⁽²⁾.

La matière employée le plus souvent est un grès blanc ou gris, parfois une pierre dure à grain très fin, susceptible d'être polie, et presque noire. Elle est généralement de même nature que celle où est sculptée la divinité. Le piédestal est formé parfois d'un seul morceau, surtout quand il est petit ⁽³⁾ : il peut être même monolithe avec la statue, mais pour des figures assises et minuscules ⁽⁴⁾ : d'ordinaire il est composé de pièces qui s'emboîtent légèrement. La cuve est toujours prise dans une seule dalle : le dé, parfois divisé dans sa hauteur par des lits horizontaux, rarement dans la largeur par des joints verticaux ⁽⁵⁾ : dans des cas exceptionnels et qui indiquent une reprise postérieure, il présente quatre faces indépendantes ⁽⁶⁾. La grande dalle de base est, en raison de ses dimensions considérables, divisée presque régulièrement en deux pièces : à plus forte raison se décompose-t-elle en de nombreux éléments quand elle forme un vaste degré orné ⁽⁷⁾. Mais en aucun cas le piédestal dans son ensemble n'est constitué d'un remplissage grossier revêtu

⁽¹⁾ Cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 265, et plus haut p. 8, note 2, insc. 74, stèle X de Mĩ Sơn.

⁽²⁾ Insc. 74 (voir note 1) ; l'autre mention est celle du revêtement en argent d'une rigole qui dut être celle du piédestal dans la tour S primitive de Nha Trang, stèle de Nha Trang, 88 D.

⁽³⁾ Piédestal de Trầ Kiệu, à la Mission ; de Phanrang, à la Résidence.

⁽⁴⁾ Divinités de Trầ Kiệu, des temples de Mĩ Sơn et de Đống Dương.

⁽⁵⁾ Mĩ Sơn A₁.

⁽⁶⁾ Mĩ Sơn E₁, F₁.

⁽⁷⁾ Mĩ Sơn E, A₁₀, A₄.

de pierre, et si des matériaux inférieurs y entrent, ce n'est que dans le cas particulier d'un rhabillage postérieur par un autre décor plus riche ⁽¹⁾.

Le *rāhana* qui précisait la personnalité du dieu, tout en mettant à sa portée la monture dont il pouvait avoir besoin, est souvent figuré sur le dé qui supporte directement la statue ⁽²⁾ (pl. CXIX-G,I); il ne l'est jamais sur le dé principal, séparé de celle-ci par la cuve à ablutions.

Par contre, lorsqu'une dédicace était considérée comme nécessaire, c'est sur le piédestal qu'elle fut inscrite à l'origine, soit, le plus souvent, sur le dé central ⁽³⁾ (pl. CLXXXI-L), soit sur une dalle qui fut sans doute interposée entre la divinité et la cuve ⁽⁴⁾, soit, très rarement, sur la cuve même ⁽⁵⁾. A la fin de la seconde période, des inscriptions plus importantes furent gravées sur le chevet où s'appuyait la divinité ⁽⁶⁾, voire sur la statue elle-même ⁽⁷⁾.

Une dernière observation mérite d'être consignée, lorsqu'on étudie le piédestal dans son rôle de support: c'est qu'il est fort rare que plusieurs idoles soient réunies sur un piédestal unique. Le fait n'est cependant pas impossible, et il ne put en être autrement pour le groupe des neuf divinités de Trà Kiệu et celui des sept *lînga* de Mĩ Sơn. Nous ne possédons aucun spécimen de ces piédestaux communs. Seules quelques cuves à ablutions de cette nature subsistent: l'une, ancienne, à Phòng Lê, recut deux idoles de taille différente, la plus grande au S. (pl. CXVIII-P): l'autre, qui semble de basse époque, porte les cinq *lînga* de Mĩ Sơn.

Il faudrait, avant de passer à l'étude du piédestal dans ses rapports avec le culte, examiner comment s'y fixait l'idole, mais cette question est trop liée avec les fonctions religieuses pour que nous ne la traitions pas avec celles-ci.

(1) Mĩ Sơn E₄, F₄.

(2) Mĩ Sơn, statues de temples; Trà Kiệu.

(3) Mĩ Sơn A et E, insc. 80 et 97.

(4) Mĩ Sơn A et D, insc. 79 et 91.

(5) Hà Lam, insc. 65.

(6) Phước Tịnh, Vişnu de Biên Hoà, insc. 44, 45 et 1, etc.

(7) Petite déesse de Pô Nagar de Nha Trang, reine Suëih à Pô Romê, insc. 39 et 15.

La pièce importante dans le piédestal, à ce point de vue, est la cuve à ablutions. C'est une dalle d'épaisseur assez forte (pl. CXVIII), creusée en cuvette en son milieu par une légère dépression dont les bords sont obliques. Le fond plat de la cuvette est mis en communication avec l'extérieur par un canal creusé dans le rebord. Une saillie de la dalle, que nous appelons le bec, conduit ce canal hors de l'aplomb du piédestal. Sa surface supérieure se retourne à l'extrémité suivant un quart de cercle (m. pl. -J), et le canal suit cette courbe en se réduisant. Il s'arrête sur une légère saillie et les liquides s'échappent. Pour plus de précautions, un coupe-larmes est réservé à l'extrémité du bec aux dépens, travail considérable, de toute la surface inférieure de la pièce (m. pl. -A, F).

Ce système d'écoulement est de beaucoup le plus fréquent. Un simple trou dans le rebord joue le même rôle dans la vieille cuve inscrite de Hà Lam (pl. CLXXXII-D), tandis que la dalle aux cinq *līṅga* de Mí Son, sans doute de la période secondaire, est munie, en plus du trou, d'un bec peu saillant (pl. CXVIII-J).

Ce dernier est toujours tourné au N., alors même que la divinité fait face à l'O. ⁽¹⁾, et par suite il passe à la gauche ou à la droite de celle-ci suivant que son orientation est normale ou anormale. Dans un des derniers édifices élevés par les Āmś, le *bamū* de Pō Nraup orienté au N., le bec reste à gauche de la divinité, c'est-à-dire à l'O. : exceptionnellement il a tourné avec elle d'un quart de cercle ⁽²⁾.

Le bec de la cuve était en général assez saillant pour qu'aucune goutte des liquides versés ne tombât sur le piédestal ou même sur le large gradin qui le supportait. Ces eaux ne devaient pas, à l'origine, s'écouler sur le dallage de la tour, sol à peu près imperméable et par suite peu capable de les recueillir. Elles devaient être conduites à

(1) Mí Son A₁, F₁, E₄. Le piédestal de G₁ seul fait exception; faisant face à l'O., il a son bec de cuve au S..

(2) C'est par une erreur sans doute des coulis de notre malheureux ami

Odend'hal, lors du nettoyage de la tour de Yañ Proñ, que nous y voyons le bec de la cuve en avant du *mukhaliṅga*, c'est-à-dire à l'E.

l'extérieur pour être bues sans doute par la terre. Nous avons conservé dans les inscriptions l'indication du canal nécessaire, le *soma-sūtra*, et dans les monuments l'orifice où il aboutissait. Cette disposition ne se reconnaît que dans les édifices de l'art primaire ou leur copie dans l'art secondaire ⁽¹⁾. L'orifice d'évacuation est d'ordinaire au milieu de la fausse porte ⁽²⁾, parfois à côté de celle-ci ⁽³⁾, au ras du sol ⁽⁴⁾ ou au niveau de la cuve ⁽⁵⁾. A terre, il devait être constitué par un canal de pierre dont nous avons retrouvé quelques fragments près de E₁ à Mĩ Sơn et dont il existe un spécimen presque complet au musée de Phnom Pén, avec la cuvette nécessaire à recevoir l'épanouissement inévitable du jet au point où il tombe dans ce canal. Relevé, il devait être mobile pour ne pas empêcher la circulation autour du dieu et par suite la *pradakṣiṇa*. Une des inscriptions de Nha Trang ⁽⁶⁾ nous apprend que ces rigoles pouvaient donner lieu à de riches motifs, car elle mentionne pour l'une d'elles un recouvrement d'argent ⁽⁷⁾.

A l'extérieur de la tour, une gargouille simple ⁽⁸⁾ ou dans la forme classique du *makara* ⁽⁹⁾ rejetait les eaux en dehors (fig. 10). Où allaient-elles ensuite ? Nous n'avons rencontré qu'une fois, à Chiên Đàng tour S., un canal extérieur; broyé sous la chute d'une énorme métope, il nous fut impossible de le suivre plus loin qu'un mètre ou deux de la tour. A Nha Trang, des fouilles assez profondes en face de l'orifice n'ont rien révélé de spécial; cette partie de la colline est, il est vrai, en remblai, et les eaux pouvaient s'y perdre aisément dans les interstices des madrépores.

Un autre système paraît avoir été utilisé pour faire disparaître, sans qu'ils soient pollués, les liquides qui ont touché à la divinité.

(1) Mĩ Sơn A₁, F₁; tour S. primitive de Pô Nagar à Nha Trang, tour principale du même groupe; Mĩ Sơn C₇, d'une part; — Mĩ Sơn E₄; tour S. de Chiên Đàng, de l'autre.

(2) Pô Nagar de Nha Trang, etc.

(3) Chiên Đàng tour S.

(4) Exemples précédents des notes 2 et 3.

(5) Mĩ Sơn A₁, F₁, etc.

(6) Insc. 38 d. 1^o.

(7) A moins que cette couverture ne doive être rapportée directement au piédestal, comme Huber semble le supposer. *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 265.

(8) Mĩ Sơn A₁.

(9) Mĩ Sơn E₄.

Un certain nombre de piédestaux ont toutes leurs pièces percées d'un évidement central : une communication est fréquemment établie entre la cuve à ablutions et ce grossier canal. La mortaise où

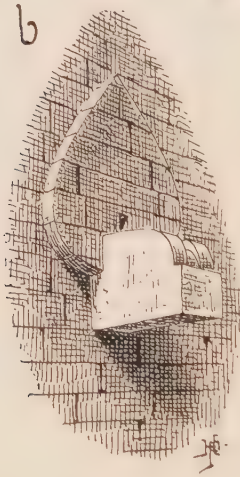


Fig. 10. — Gargouilles de *somaśūtra*.
a : Mī So'n E₄ ; b : Mī So'n A₄ ; hauteurs
respectives : 0 m. 36 et 0 m. 48 (*).

s'engage le tenon d'assemblage de la statue n'est jamais lutée, et les faces en sont entaillées de petites rigoles obliques qui conduisent les eaux dans l'intérieur même du piédestal. Se rendaient-elles ensuite dans la cuve centrale des fondations ? Nous n'avons trouvé nulle part, en ce point d'ailleurs presque toujours défoncé, la trace d'une disposition de cette nature, et les seuls cas où nous avons pu faire cette recherche utilement, à Nha Trang, nous ont montré le recouvrement de la cuve parfaitement étanche à la surface.

Ces cuvettes à écoulement intérieur sont toutes de la première période : elles comportent d'ordinaire quatre rigoles sur les axes principaux⁽¹⁾ (pl. CXVIII-H.M), une fois trois, celle de l'E. manquant⁽²⁾, une autre fois deux seulement aux extrémités d'une diagonale⁽³⁾ (m. pl.-E). Si la cuve est à double profondeur, ses rigoles sont répétées à chaque niveau⁽⁴⁾ ou passent sans s'interrompre d'un étage à l'autre⁽⁵⁾

(*) Pour a, la hauteur est prise seulement du sommet de l'ornement terminal au-dessous de la gorge ; pour b, elle est prise du sommet de l'ogive au-dessous du bec.

(1) Cuvette du Çiva A'₄ à Mī Son, autre trouvée dans C₇.

(2) Autre trouvée dans C₆.

(3) Piédestal circulaire près de E₇.

(4) Piédestal du Gaṇeṣa de E₅.

(5) Cuvette trouvée dans la tour principale de Pō Dam.

(m. pl.-D). Cet écoulement intérieur se trouve même sur un piédestal sans cuve découvert à Mĩ Sơn près de E₁ (pl. CXIX-E).

De telles précautions ne cadraient plus avec la négligence des temps secondaires, et la communication ne se fait alors que par les défauts de raccord entre le tenon de la statue et la mortaise de la cuve. Cet écoulement n'était d'ailleurs pas obligatoire, car les cuves à ablutions, monolithes avec le *lĩnga* qu'elles portent ⁽¹⁾, sont nécessairement étanches, et il en est de même pour celle qui semble avoir reçu le Gaṇeṣa de Mĩ Sơn B₃ ; il y repose et ne s'y encastre pas.

D'autres modifications de détail se produisirent à la fin de la période secondaire. La cuvette disparut de la dalle à laquelle elle avait donné son nom et fut remplacée par une simple rigole ⁽²⁾ (pl. CXXI-B), bientôt concentrique à la section inférieure de la statue ⁽³⁾ ou même festonnée ⁽⁴⁾ (pl. CXXII-B, E). La dalle s'épaissit ⁽⁵⁾ (pl. CXXI-B, D), tandis que le bec s'arrondit en plan ⁽⁶⁾ (pl. CXVIII-J, N). En même temps la saillie de celui-ci s'exagère, ou au contraire il disparaît alors que la rigole subsiste ⁽⁷⁾ (pl. CXXII-E). Certaines des dernières statues du Bình Thuận reposent sur des piédestaux sans rigole ni bec.

Par contre, de nouvelles dispositions apparaissent : un trou est creusé dans la dalle, en avant de la divinité, pour recevoir le cierge rituel qui prend tant d'importance dans les dernières cérémonies çames ⁽⁸⁾ (pl. CXXII-B, A), et la divinité est reculée au fond de la dalle, afin de ménager en avant une sorte d'autel ⁽⁹⁾ (m. pl.-E).

Avec l'étude de la cuve à ablutions et du mode d'écoulement des eaux lustrales nous avons examiné tout ce que nous pouvons supposer du rôle cultuel du piédestal. Reste à reconnaître quelles formes diverses cet élément adopta.

Dans son ensemble, le piédestal ne présente guère que deux sec-

(1) Mĩ Sơn A₁₀, F₃ ; Cu Hoan, etc.

(2) Mĩ Sơn G₁, Yañ Mum.

(3) Pō Romē.

(4) Thanh Hiếu.

(5) Phước Tịnh.

(6) Fragment de cuve trouvé près de A₁, à Mĩ Sơn, cuve aux cinq *lĩnga*.

(7) Tỗ Ly.

(8) Pō Nraup, Pō Romē.

(9) Pō Nraup, Tỗ Ly.

tions : carrée, et c'est de beaucoup la plus fréquente, ou ronde. Cette seconde forme, traitée parfois avec une grande richesse, semble réservée d'une façon plus spéciale, mais non exclusive ⁽¹⁾, au *lînga* qu'elle circonscrit exactement. Par malheur la divinité fait toujours défaut et notre attribution n'est qu'une hypothèse : deux faits la confirment dans une certaine mesure, la présence d'un filet circulaire au fond de la cuve à ablutions du piédestal de cette forme trouvé près de Mĩ Sơn E₅ (pl. CXVII-B), et une assiette octogonale de même, au piédestal de Hưng Thạnh.

Les exemples les plus nombreux de cette forme figurent dans la première période ⁽²⁾ (pl. CXIX-D), mais il en existe aussi de fort beaux dans la seconde, surtout au Bình Định ⁽³⁾ (pl. CXXI-A). Tous comportaient de grands dés carrés, qui, dans les spécimens les plus anciens, sont richement ornés (pl. CXVII-A₁).

Enfin trois exemples, à Thập Tháp, à Đại Hữu et à Thù Thiệu, nous révèlent l'existence plus rare de piédestaux de forme octogonale. Le dernier est cantonné de lions par malheur brisés ⁽⁴⁾ (pl. CXXI-F).

Carré ou circulaire en plan, le piédestal se montre, dans les types courants, de proportions assez trapues et très voisines du cube. Il semble cependant qu'à l'origine certains spécimens aient présenté une silhouette beaucoup plus élancée. Cette forme spéciale paraît propre au *lînga* à intermédiaires, qui, du carré initial, passe à la forme supérieure circulaire par une section octogonale : il est nécessairement beaucoup plus fin que le *lînga* ordinaire. Nous n'avons, il est vrai, qu'un seul exemple de ce piédestal étiré, encore est-il incomplet et sa restitution est-elle hypothétique (Mĩ Sơn E₁) ⁽⁵⁾ (pl. CXX-C). Peut-être en retrouve-t-on un souvenir dans le piédestal en colonne moulurée monolithe de la tour de Bàng An

⁽¹⁾ Piédestal rond du Skanda trouvé près B₅ à Mĩ Sơn (mais le rapport des deux pièces n'est pas absolument certain).

⁽²⁾ Mĩ Sơn n'en présente pas moins de cinq, dont un approximativement daté du VIII^e siècle ; Hà Trung en avait deux,

Trà Kiệu un, ce dernier aujourd'hui au Jardin de Tourane.

⁽³⁾ Hưng Thạnh, Tour d'or, Đại Hữu.

⁽⁴⁾ Découvert depuis la publication du tome I.

⁽⁵⁾ Cf. B.E.F.E.-O., IV, p. 870, fig. 34.

(pl. CLXXXIII-D) et dans la colonne octogonale, à tambours séparés, de Mĩ Son B₁ ⁽¹⁾ (pl. CXXI-H).

Une observation d'ordre général peut confirmer dans une certaine mesure l'hypothèse de cette forme spéciale : si de nombreux *lĩnga* à transformation se sont conservés, tous ont perdu leur piédestal ; les *lĩnga* ordinaires se rencontrent au contraire rarement isolés ou avec leur cuve seulement. Ceux-ci n'auraient-ils pas dû la conservation de leur piédestal au fait qu'étant plus trapu, il était plus facilement taillé dans une seule pierre, de conservation plus durable que la composition en éléments détachés des piédestaux étirés en hauteur ?

Dans les cas ordinaires, la cuve déborde les moulures du dé qui la porte ; un certain nombre de piédestaux montrent au contraire la cuve plus petite que son support, soit qu'indépendante elle y soit encastrée ⁽²⁾ (pl. CXIX-K), soit qu'elle forme corps avec lui ⁽³⁾ (m. pl.-J, M). C'est ce que nous appelons piédestal à emboîtement. Ce piédestal est propre à la première période, et c'est celui qui fut rencontré le plus au N. près de l'inscription de Bac Hả ⁽⁴⁾.

A Cu Hoan nous avons trouvé une disposition plus curieuse encore, la cuve à ablutions étant redoublée jusque dans son bec. Mais l'éloignement des pièces concordantes lors de leur découverte ne permet pas une affirmation absolue (m. pl.-B).

Un seul exemple de piédestal à emboîtement se retrouve dans la période secondaire : c'est le piédestal monolithe du sanctuaire de Svayamutpanna à Phanrang (1233) déposé à la Résidence (pl. CXXII-G). Ce n'est pas un réemploi, mais plutôt une simple copie postérieure, car son profil bâlard, l'épaisseur de la cuve, indiquent une basse époque ; il montre, détail unique, un fleuron au bout du bec de sa cuve (pl. CXVIII-K).

⁽¹⁾ Une partie de colonne semblable fût trouvée près de Mĩ Son E₄.

⁽²⁾ Nha Trang tour N.-O.

⁽³⁾ Piédestal de Trà Kiệu à la Mission.

⁽⁴⁾ Ce piédestal n'est pas mentionné dans le tome I ; je n'en ai eu connaissance qu'après la publication de ce volume, par un excellent croquis de M. Ch.-B. Maybon.

Le décor des piédestaux les range sous deux aspects différents. Le plus souvent, dans la première période, le dé central est orné en haut et en bas d'un filet carré ; parfois le fond reste nu ⁽¹⁾ (pl. CXIX-A), mais d'ordinaire chaque face est cantonnée de deux bandes peu saillantes ; elles déterminent au centre, avec les filets, un champ biseauté sur les bords ⁽²⁾ (m. pl.-C, H). Les bandes verticales sont rayées de haut en bas d'un certain nombre de plans obliques ; parfois elles sont ciselées de décors en rinceaux touffus ⁽³⁾. Par exception à Mĩ Sơn A', ces motifs d'angle déterminent un mouvement dans les moulures et s'ornent de décors rapportés, sans doute en métal.

A la réserve de ces quelques motifs, la masse générale du dé est celle d'un simple prisme rectangulaire : ce type s'oppose à une forme plus complexe qui paraît dès l'art primitif de Mĩ Sơn, mais qui n'y figure pas ailleurs qu'aux dés sans cuves ou aux piédestaux complets mais circulaires ⁽⁴⁾. Ceux-ci présentent une opposition de deux profils vigoureux dont la rencontre fuyante étrangle le support en son milieu (m. pl.-G, I), système qui n'est pas choquant pour de petites pièces, mais qui serait pénible pour des grandes. Comme aux soubassements que ce type de piédestal rappelle de près, une moulure centrale vient diminuer bientôt cet effet d'étranglement ⁽⁵⁾ (m. pl.-D).

Ce motif prend toute la vogue dans la seconde période, sans cependant étouffer complètement le premier. Le bel ensemble de la divinité de Pò Nagar à Nha Trang (milieu du ^x^e siècle) (pl. CXXII-I) présente encore celui-ci, et il en est de même du débris retrouvé du sanctuaire de Mātṛlīṅgeśvarī.

Dans la seconde période, le motif central du deuxième type s'orne d'un décor nouveau dans l'art ěam, une rangée de demi-sphères, perles ou mamelles (pl. CXXI-C, G) : à Chánh Lộ, une fine bande de décors enferme leur contour circulaire comme un sertissage de bijou

⁽¹⁾ Qiva obèse de Mĩ Sơn B.

B₃, piédestaux circulaires de A et de E à

⁽²⁾ Mĩ Sơn A'. Cf. B.E.F.E.-O., IV, p. 834, fig. 23.

Mĩ Sơn.

⁽³⁾ Mĩ Sơn F₁.

⁽⁵⁾ Dés de soubassement B C D à Mĩ Sơn et piédestal de Mỹ Thạnh.

⁽⁴⁾ Hà Trung, Trà Kiệu. — Skanda

(pl. CLXVII-K); cependant, là comme partout ailleurs, les deux sphères s'ornent d'un bouton qui n'est pas central, mais placé un peu au-dessous du centre réel, ce qui leur donne exactement le profil d'un sein de femme. L'ensemble du piédestal ainsi composé devient le motif classique et dure en s'abâtardissant jusqu'aux derniers jours de l'art ěam ⁽¹⁾. Ces motifs s'y réunissent en une simple moulure continue; les moulures s'y déforment encore, les ornements spéciaux à l'art de la dernière période viennent parfois s'y sculpter: ainsi est obtenu un des derniers exemples, celui de Pō Nraup, d'une curieuse silhouette dyssymétrique (pl. CXXII-A).

Dans les piédestaux circulaires, ce motif de perles ⁽²⁾ ne fut pas employé, mais les diverses moulures y reçurent de beaux décors de feuilles de lotus, qui, simples dans l'art primitif ⁽³⁾ (pl. CLXIX), deviennent d'une richesse inouïe à Hung Thanh, pour se simplifier de nouveau ailleurs (pl. CLX).

Quelques piédestaux présentent des formes ou des décors particuliers, soit qu'ils s'ornent d'appliques élégantes comme le piédestal de Mỹ Thạnh (qui paraît de l'art primitif), ou de figures comme les dés à trois faces ornées d'atlantes, trouvés dans la cour D à Mĩ Sơn ⁽⁴⁾, ou le grand piédestal de Khương Mỹ ⁽⁵⁾: celui-ci présente sur une face une belle pousse de lotus, sur deux autres la projection maladroite d'un char avec son cavalier monté; sur la dernière, qui paraît avoir été adossée, une simple tête de cheval, en haut. Thũ Thiện montre un piédestal composé d'un lion humanisé accroupi et qui forme cariatide sous un plateau circulaire. Une pagode voisine, ruinée, montre un élégant piédestal octogonal décoré de perles et de lions dressés (pl. CXXI-F). Disons toutefois que le classement de ces diverses pièces dans la série des piédestaux est hypothétique, nul n'ayant gardé de cuve à ablutions.

(1) Mĩ Sơn G₁, Pō Klaun̄ Garai, Yañ Mum, Phước Tịnh, Pō Romē.

(2) Mĩ Sơn; piédestaux A, B, E; Trà Kiệu, Hà Trung.

(3) Tour d'or, Mĩ Sơn H₁, Đại Hữu.

(4) Cf. *I.C.*, I, p. 398, fig. 38.

(5) Cf. *id.*, p. 265, fig. 54 ou ici fig. 96 et 135.

Le degré inférieur peut être fort simple ; il peut aussi recevoir une riche ornementation : mais quelque détail qu'il présente, il reste toujours tracé suivant un plan carré, alors même que les autres parties du piédestal sont circulaires ⁽¹⁾. Lorsque le degré est nu, le piédestal peut s'augmenter d'une doucine basse complémentaire ⁽²⁾ qui donne plus d'assiette au dé. Si le degré est sculpté, il ne semble pas qu'aucune règle préside à son ornementation. Nous n'en avons que peu d'exemples ; ils sont tous différents. Hà Trung, dans l'un, montre des lions et des éléphants (pl. CXIX-L), beau motif presque identique à celui de l'étage supérieur du soubassement de A₁ à Mĩ Sơn (pl. CXXIX) ; de l'autre, un simple fragment semble indiquer qu'il comportait des scènes religieuses. Le grand piédestal de Trầ Kiệu offre tout le développement d'une légende et une gracieuse file de danseuses qui constituaient sans doute le panneau principal, honorant ainsi par leurs danses le dieu que l'ensemble supportait ⁽³⁾ (pl. CXVII-A₁). L'embellissement du piédestal de E₁ à Mĩ Sơn donna lieu à la composition d'un admirable degré ; il présente, en plus allongé, le parti des moulures des dés, coupé de distance en distance par des pilastres sur qui les profils ressortent. Chaque face s'orne d'une niche très riche ; celle de l'E. en présente deux, autour d'un élégant perron. Dans les espaces libres, d'intéressants bas-reliefs racontent des scènes de la vie ascétique. Les degrés, aux deux piédestaux de Mĩ Sơn A₁ et de A₁₀, semblent, en plus simple, inspirés de cette composition ⁽⁴⁾.

Đồng Dương présente, dans les parties I et III de l'enceinte, des combinaisons de piédestaux si riches et si spéciales que nous leur consacrerons un examen à part.

(1) Hà Trung, Trầ Kiệu, tour N. de Hưng Thạnh.

(2) Mĩ Sơn E₄.

(3) C'est la seule hypothèse plausible, car ce motif de danseuses ne peut avoir été adopté comme bouche-trou pour compléter l'espace que la légende n'eût pu remplir ; il eût été plus simple de multi-

plier les personnages pour obtenir le même résultat.

(4) Le piédestal de Mĩ Sơn A₁ est daté par la mention faite par Indravarman, dans la stèle I de Đồng Dương, du relèvement de ce *līnga* qu'il gratifia d'un *koça* d'or ; il est donc, comme sa forme l'indiquait, de l'art cubique.

La période secondaire nous offre peut-être encore des fragments de degrés décorés, mais par malheur ces fragments sont peu importants, et cet art présente, si souvent des frises qui tiennent une place considérable dans les édifices qu'on ne sait trop si ces fragments ne s'y rapportent pas. C'est à Tháp Tháp un élégant motif de rosaces (pl. CLXVIII-J), aux Tours d'argent deux registres de femmes agenouillées (fig. 82), et le repos d'un roi à Đại Hưn (fig. 93).

Certains piédestaux furent l'objet de transformations, et il est intéressant de se demander pourquoi et comment de telles modifications furent exécutées. Il nous en est resté deux exemples. Le plus intéressant, et qui nous a valu une suite de bas-reliefs remarquables, est l'enrobage du piédestal primitif de E₁ à Mĩ Sơn par un autre plus ample ⁽¹⁾. La perspective (pl. CXX) fait toucher du doigt, sans plus d'explications, les états successifs du piédestal. Un fait analogue paraît s'être passé à Mĩ Sơn F₁. Le piédestal, dont nous n'avons retrouvé qu'un côté, était constitué par des dalles minces qui ne pouvaient supporter la lourde masse de la cuve à ablutions ni soutenir au milieu le pesant *linga* à transformation. Les dalles sont d'ailleurs entaillées sur la face supérieure pour enfermer l'arête inférieure de la cuve, et ce détail à lui seul semble indiquer une modification postérieure.

De quelle raison naquit la préférence ainsi donnée au piédestal large, c'est là une question qui, dans l'état actuel de nos connaissances, est impossible à résoudre. Tout au plus peut-on faire l'hypothèse suivante. Si le *linga* à transformation et le piédestal mince furent préférés à l'origine, au temps des constructions légères, il est vraisemblable que ceux pris dans les incendies fréquents des sanctuaires durent être aisément culbutés et ruinés par la chute des charpentes enflammées, tandis que les autres, plus trapus et

⁽¹⁾ Nous n'avons décrit dans la première partie de cet inventaire que les parties extérieures du piédestal final, afin de n'introduire dans cette section de notre travail aucun élément hypothé-

tique, mais nous avons, dans notre article sur « les Monuments du cirque de Mĩ Sơn », établi le fait très curieux de cette modification. Cf. *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 869 sqq. et fig. 34, p. 870.

bien assis, durent infiniment mieux résister. Qu'un besoin crée une préférence pour une forme et que cette forme reste appliquée alors qu'elle n'a plus de raison d'être, c'est-à-dire, ici, sous un temple incombustible, c'est un fait si fréquent dans l'histoire de l'art qu'il n'y a pas lieu de s'en étonner. Mais tout ceci n'est qu'hypothèse et nous n'y insistons pas.

Les deux pedestaux de Đông Dương vont nous révéler une disposition spectrale, parce qu'ils se rapportent à une représentation honorée et non adorée: ils nous permettront en outre de nous rendre compte d'un élément particulier qui a disparu partout, à une exception près, des sanctuaires, dans son type grandiose, le retable, et ne s'est conservé que dans les petites idoles, où il figure sous sa forme réduite, le chevet.

Souvent simple ¹, parfois très riche ² ou très découpé ³, il n'est guère que les figures de Ganeca et les rares statues debout qui n'en présentent point. Nous n'en avons, conservé en place dans un sanctuaire, qu'un seul exemple et de la deuxième période, le retable de Thù Thàn pl. CXXIV.

Les deux pedestaux de Đông Dương se complètent: tous deux sont ronds il est vrai, mais par bonheur ils le sont de façon différente. Dans la tour principale de l'enceinte I, le gradin inférieur du pedestale est resté en place ainsi que la base du retable adossé au mur du fond. Nous avons retrouvé une des quatre dalles qui couvraient ce degré et masquaient le remplissage de briques, et le dé central qui s'élevait au-dessus. Il est orné de quatre perrons et ne laisse au milieu qu'une assiette exiguë. La place de ces éléments est hypogée, mais leur décor est tellement identique à celui du degré général que leur rattachement est indiscutable: ils ont d'ailleurs été érigés dans cette tour et immédiatement à côté, comme les perrons du chevet: nous possédons trois de ces dernières qui cor-

¹ Cf. pl. I, fig. 179. 2° fig. 84. 3° fig. 85.
dans les sanctuaires de M. Son à C. 171.
1° p. 103, fig. 76 à Ganeca.

² Cf. à An Khê. Uma de Nha Trang.

³ Devant trouvée dans la tour D
de M. Son, fig. 72.

respondent entre elles et avec les parties restées en place. Ce chevet se composait d'un étagement de dés ornés d'appliques, tous de hauteurs différentes et qui étaient creusés de mortaises pour recevoir des statues : nous n'avons retrouvé de celles-ci que quelques fragments (pl. CXXV). Des *makara* d'où sortent des guerriers, et des morceaux d'une gloire devaient faire partie du même ensemble ; le second piédestal nous donne quelques indications sur leur rôle.

Quelle était la destination de cet ensemble important ? Nous savons, par la stèle de fondation et par la présence des Buddha de pierre, que ce sanctuaire principal devait être consacré au bouddhisme. L'hypothèse la plus naturelle est que ce piédestal était le support d'une statue de Buddha. Mais le dé central présente une assiette si réduite que cette statue eût dû être de toutes petites dimensions, le carré de base disponible, dans un ensemble qui a près de 4 mètres de long, n'étant que de 0 m. 40 de côté. Était-il question alors de recevoir une de ces figures en matière précieuse qui ne sont pas rares dans le bouddhisme ? Cela est peu probable, car la présence des quatre perrons du dé central appelle un motif à quatre faces et non une statue unique. Elle eût été, au surplus, bien peu relevée. Il nous paraît plus vraisemblable de supposer que cet immense ensemble avait été conçu pour honorer un objet minuscule, mais profondément vénérable, quelque relique vraie ou fausse du Buddha : une châsse précieuse l'eût renfermée, châsse qui, selon les habitudes religieuses de tous les peuples, put recevoir la forme d'un minuscule sanctuaire ⁽¹⁾, ou, suivant les modes bouddhiques, d'un *stupa* précieux, étiré comme ceux des figurations éames (fig. 7). Nous obtenons alors la planche CXXVI.

Dans la salle III, la pile qui ferme la nef principale, pile postérieure à l'ensemble, porte sur un soubassement qui se prolonge en avant et constitue une plateforme de briques, mêlée de quelques par-

(1) Cf. *Hsien Tsang (Vie et Voyages)*, traduction STANISLAS JULLIEN. Paris, 1853, Imp. Impér., in-8. P. 77, il mentionne, dans

l'étage supérieur d'un pavillon, une petite tour formée de matières précieuses qui contient une relique.

ties de pierre. Deux petits perrons de grès venaient s'ajuster sur les côtés, tandis qu'en avant un degré plus important n'est indiqué que par l'existence de deux éléphants de pierre, semblables à ceux qui, dans le piédestal I, flanquent le perron principal. Deux autres, dont l'un est encore en place, debout et la trompe en l'air, étaient dressés en avant, derrière une marche finement ciselée qui traversait toute la nef (fig. 13). Sur la plateforme s'élevait un degré presque identique à celui de la tour principale, mais sans doute à deux étages, car les pièces s'y rapportent à deux types un peu différents. L'un des étages devait être couvert par une série de dalles longues dont la tranche est profilée en doucine renversée. Le groupe supérieur correspond au dé central du piédestal I, mais il est ici fort large et recevait une statue de Buddha, assis sur un siège creux, qui portait un coussin de pierre. Derrière la statue se dressait un chevet analogue à celui de la tour principale et traité tout entier décorativement. Au-dessus semble s'être élevé un bloc orné de lotus et portant deux culs-de-lampe saillants qui purent recevoir des statues. Huit figures ornaient cette composition, moines debout ou agenouillés, ces derniers présentant un brûle-parfum réellement utilisable, Çiva dressés ou assis, tous par paires. Une petite figure en plus en suppose peut-être une symétrique. Cet ensemble, déjà compliqué, s'augmentait encore d'une gloire importante; elle dut reposer sur un faux linteau muni dans les deux sens de mortaises et terminé par deux *makara* sous lesquels viennent s'assembler des têtes de pilastres, dont le bas, à peine dégrossi, resta certainement invisible derrière la statue.

Cette dernière disposition, qui termine l'ensemble du piédestal de la salle III, n'est pas hypothétique, car le retable de Thù Thiên (pl. CXXIV) montre clairement qu'il en était ainsi; le décor de la gloire y est seulement remplacé par un étagement d'*apsaras*.

Nous avons, de cette façon, l'indication d'un motif curieux de chevet, dont quelques traces se sont conservées dans les plus anciens édifices. A Đông Dương, et forcément à Thù Thiên, les *makara* sont sculptés sur une face seulement. Or, on rencontre à Khương

Mỹ⁽¹⁾, au Jardin de Tourane⁽²⁾, à Chánh Lộ⁽³⁾, d'énormes *makara* traités sur les deux faces, dont le rôle est introuvable dans un monument ċam, et qui présentent, sur les lits supérieurs et inférieurs, des mortaises d'assemblage. Si l'on suppose que nombre d'édifices ċams furent à l'origine construits en matériaux légers, et la mention fréquente d'incendies dans les plus vieilles inscriptions prouve ce fait, la disposition de ces sculptures s'explique fort aisément. La paroi était, par sa matière, trop faible pour qu'on pût y appuyer un chevet considérable : celui-ci devait donc pouvoir se maintenir seul debout, et pour cela être constitué d'un mur d'épaisseur suffisante ; aussi les *makara* prennent-ils une large assiette, mais, pouvant être vus de derrière, ils se décorent sur les deux faces. Dans nombre de cas — et les coupes des *makara* de Khưong Mỹ semblent l'indiquer — l'ensemble fut peut-être conçu dans le motif cher aux Ċams, de la tête de lion et des *makara*. Le chevet de la statue d'Umā à Pò Nagar de Nha Trang n'en serait alors qu'une réduction plus moderne (pl. CXXIII). Mais ce décor put aussi subir des variantes, et nous ne craignons pas beaucoup de nous tromper en assignant le même rôle aux *garuda*⁽⁴⁾ du Jardin de Tourane, qui autrement sont tout à fait inexplicables (pl. CLXXIV-A).

Lorsque la statue ne se détache pas devant un chevet de cette colossale importance, elle dut être abritée d'un dais, ce qui n'empêchait pas, d'ailleurs, l'emploi d'un velum au-dessus de cet ensemble⁽⁵⁾. Ce sont encore les fécondes fouilles de Mĩ Sơn qui nous donnent quelques renseignements à ce sujet. A Mĩ Sơn A₁, en A₁₀, E₄, nous avons trouvé des fragments de minces colonnes octogonales et des

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 268, lettres V, V', V''.

⁽²⁾ Cf. *id.*, p. 329, n^{os} 64, 67, 68, 73. Voir note 4.

⁽³⁾ Cf. *id.*, p. 229 et p. 231, fig. 44. Ces pièces, pour les détails et les costumes des personnages, paraissent plus anciennes que le reste du monument et n'y entrèrent peut-être qu'en réemploi.

⁽⁴⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 330, n^{os} 29 et 32.

Nous avons proposé pour toutes ces pièces le rôle de bouts de balustrades ou celui d'échiffres de perrons. Le développement de nos études nous a permis de reconnaître l'uniformité absolue des échiffres dans un type tout différent, et la rareté, sinon l'absence complète, des balustrades.

⁽⁵⁾ Mĩ Sơn E₄.

de base entaillés sur un angle, sans doute pour envelopper exactement celui du piédestal; ils forment parfois (E_4) un motif des plus heureux (pl. CXXVII-G). Ailleurs (B_3 , C_7) n'existent que les dalles qui reçurent les supports du dais. Nous n'avons d'autres données à ce sujet que la mention, dans une inscription de Mĩ Son, d'un « édicule intérieur » en bois de santal, dans une autre, d'une tour en argent ⁽¹⁾ qui dut jouer le même rôle.

Les dais modernes qui se sont conservés à Nha Trang, à Pō Klaun̄ Garai et à Pō Romē (m. pl.-F,H), sont très simples et portent une toiture de planches, à deux ou à quatre pans, qui, à Pō Romē seulement, se terminait par un motif décoratif de chaux.

La cuve aux cinq *lĩnga* de Mĩ Son nous montre peut-être les traces d'un autre système; elle présente en effet sur les bords quatre trous également désaxés qui peuvent avoir reçu les quatre tiges métalliques d'un dais très léger (pl. CXVIII-J).

Quant au velum que semblent indiquer les pierres de suspension, il n'est représenté qu'une fois, au piédestal de Mĩ Son E_4 ⁽²⁾. Enfin, derrière l'idole, dans la tour principale de Pō Dam, deux trous peuvent correspondre à la suspension verticale d'une étoffe somptueuse devant laquelle se fût détachée la divinité.

Nous ne parlerons pas ici, dans les accessoires du culte, du *koça* qui se rapporte plus spécialement au *lĩnga* et qui semble surtout avoir contribué à fixer la personnalité de l'idole ⁽³⁾; mais il nous reste à signaler les quelques objets religieux que les derniers lieux du culte nous ont conservés et qui furent peut-être autrefois d'un usage général.

Au service fictif de la divinité il faut noter d'abord la présence

⁽¹⁾ Cf. FINOT, *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 912. Le Cambodge nous offre dans son art primitif, à Sambor Prei Kũk S_2 , un exemple parfait de cette intéressante disposition, mais en pierre. Le musée indochinois du Trocadéro en possède une reproduction.

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 412, fig. 91 au centre.

⁽³⁾ M. Finot, *B.E.F.E.-O.*, IV, fig. 43, 44, p. 913, en donne deux exemples. Le Musée Guimet en possède deux fort intéressants, n^{os} 5993 et 6000, d'origine hindoue, et le South Kensington (musée indien) un autre plus important sous la cote W. 4-53, 1884.

des statues de Nandin, montures qui attendaient le bon plaisir de Çiva. On en rencontre dans tous les monuments anciens, et les tours plus modernes de Pō Klaun Garai et de Pō Romē montrent la place qui leur était assignée. Ils occupent, seuls ou par paire, le vestibule du temple et sont tournés vers le dieu ⁽¹⁾. Les Ćams actuels les considèrent comme doués d'une vie réelle, et dans les cérémonies ne



Fig. 11. — Pō Nagar de Nha Trang.

Éléphant de bois ; hauteur : 0 m. 45 environ.

manquent pas de leur offrir des noix d'arec ; il est de règle, en toute autre visite, de mettre au moins une poignée d'herbe devant eux, mais ils ne sont, en aucun cas, honorés d'un véritable sacrifice. Des éléphants de pierre ou de bois, tout harnachés ⁽²⁾ (fig. 11), rangés

⁽¹⁾ Les coulis qui ont fouillé, pour en extraire les briques, les ruines de la tour de Phông Lê, m'ont affirmé qu'un autre Nandin ou, comme ils disent, un autre cheval, était resté dans la tour ; il se trouvait en face de celui qui en fut retiré et

qui est entré depuis au Jardin de Tourane sous le n° 83. Ils ne paraissent pas d'ailleurs l'avoir vu, et il s'agit peut-être là d'une de ces suppositions hardies dont ils sont coutumiers.

⁽²⁾ En pierre à Yañ Mum, aujourd'hui au

dans le sanctuaire, sont placés là comme d'autres montures fictives au service de la divinité, ou sont des figures votives, lointain rappel des dons précieux d'éléphants dont les inscriptions nous ont gardé le témoignage. Enfin l'exemple de l'Inde actuelle et des chevaux de maçonnerie dressés dans ses champs pour les promenades nocturnes des divinités semble nous permettre d'attribuer le même rôle aux énigmatiques *gajasimha* du Jardin de Tourane, de Chiên Đàng et de Bàng An.

A des besoins plus réels correspond le *rasuñ batâu* qui sert à

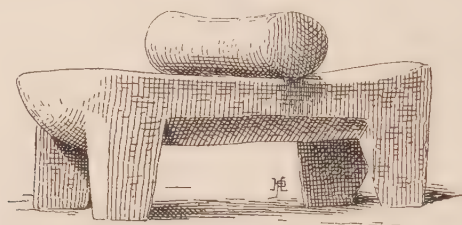


Fig. 12. — Instrument semblable au *rasuñ batâu* čam, provenant du Tinnevely (Inde).

préparer la pâte dont on enduit le visage des divinités (pl. CXXVII-A, C, E, L). L'usage de cet ustensile remonte à une haute antiquité, car il faut sans doute le reconnaître dans les « sandal grinding lab » (fig. 12) trouvés dans les fouilles du Tinnevely ⁽¹⁾. Ceux du

musée de Hanoï; en bois à Pō Klauñ Garai, Pō Romē, Phō Hài, Pō Nagar de Nha Trang.

⁽¹⁾ Cf. *Archæological Survey of India*, Annual Report, 1902-1903, p. 439, fig. 125 et 126. La similitude de forme et de dimensions entre ces objets et les *rasuñ batâu*, comme la présence d'une marque spéciale, anormale sur un objet d'usage commun (croix entourée d'un cercle sous la pièce), nous font écarter l'hypothèse proposée d'un ustensile domestique : tout mortier eût d'ailleurs été préférable pour broyer du santal ou du curry. Si cette opinion cependant était appuyée sur une pratique encore en usage dans l'Inde,

il n'y aurait plus là qu'une rencontre qui serait intéressante, car elle montrerait l'origine très vraisemblable des *rasuñ batâu*, dont l'emploi, d'abord domestique, serait devenu ensuite essentiellement religieux, au moins au Čampa. Le R. P. Durand a déjà signalé (*B.E.F.E.-O.*, VII, p. 353) cet intéressant rapprochement. Un autre *rasuñ batâu* est mentionné dans l'*Archæological Survey*, 1908-1909, pl. XXXIII, n° 23, sous la désignation de « black granite grinder with four legs, 18" × 10" × 7" », et est considéré comme préhistorique également, malgré la découverte voisine d'une image de Ganeça.

Čampa semblent assez modernes, à la réserve de la pièce élégamment décorée ⁽¹⁾ trouvée au Quảng Bình par le R. P. Cadière.

Quelques-uns de ces objets, et notamment ce dernier, ont conservé l'indication traditionnelle des pieds de petite table, mais presque aucun ne les montre dégagés de la masse totale. Le rouleau le plus souvent fait défaut. Un autre fut rencontré complet au cours des fouilles de Chánh Lộ ⁽²⁾; un exemple inscrit en existe ⁽³⁾; ils sont encore en usage chez les derniers Čams ⁽⁴⁾.

Le *bathuk* est un brasero (m. pl.-D. I, K, M), simple pierre évidée qui prend à Pō Nraup une forme spéciale pour recevoir le cierge cultuel (m. pl.-J).

Le *čabaḥ* est un plateau de pierre destiné à la présentation des offrandes. Nous n'en avons aucun spécimen ancien ou intéressant.

Les autres pièces du mobilier religieux sont légères, vases à offrandes, petites tables qui reçoivent les plats de victuailles que bénit le prêtre, etc. Les plus importants de ces objets sont les *batā* ⁽⁵⁾, dont quelques-uns figurent à l'Inventaire du trésor des rois čams. Nous y renvoyons, ainsi qu'aux *Nouvelles recherches sur les Čams* de M. Cabaton, car notre sujet, déjà vaste, nous interdit de nous occuper de ces objets contemporains qui ne peuvent s'enfermer sous la rubrique des « monuments » čams, même au sens le plus ancien du mot.

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, VII, p. 352, fig. 32 et 33, et Appendice, p. 589.

⁽²⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 679, fig. 5.

⁽³⁾ Insc. 417, *id. loc.*

⁽⁴⁾ Un autre a été déposé devant le *liṅga* de Bång An depuis notre étude de ce sanctuaire. Il en fut trouvé un autre non inscrit au Darlac, et nous en avons

rencontré plusieurs, à l'encontre de l'observation de M. L. de Lajonquière (*B.C.A.I.*, 1909, p. 216), complets ou ne présentant que la table ou le rouleau, au Cambodge, au cours d'une de nos dernières tournées, 1911.

⁽⁵⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, pp. 20 et 21, fig. 40 et 41.

CHAPITRE V

L'ARCHITECTURE. — SOUBASSEMENT DU *KALAN* ⁽¹⁾.

Introduction. — Le soubassement dans l'art primaire : art cubique ; — dans l'art primitif ; soubassement à ressauts : grands, — petits, — à balustres, — à guirlandes, — à dés. — Le soubassement dans l'art secondaire ; — de pierre ; — à appliques ; — sa couverture. — Perrons, marches ; — échiffres.

Nous avons dit plus haut qu'aucun lien n'existait entre la forme extérieure du *kalan* et le tracé de la cella qu'il enfermait. Un élément échappe par sa position à cette remarque : c'est le soubassement qui s'étend sous toutes les parties de l'édifice.

Sa présence n'est du reste pas obligatoire, et nombre de monuments çams, en tout temps, s'élevèrent sur un simple bahut ⁽²⁾, quand ils ne furent pas construits à ras de terre. Mais ce ne fut pas le système préféré, ni à l'origine où l'architecte se plaît à tirer un motif heureux du soubassement, ni dans l'art secondaire qui manifeste une tendance continue à l'exagération des constructions en hauteur et profite de cet élément pour les relever dès la base : s'il n'est pas rare alors de rencontrer des édifices élevés sur un simple bahut, par contre celui-ci prend une hauteur considérable ⁽³⁾.

⁽¹⁾ Planches CXXVIII à CXXXIII.

⁽²⁾ Art primitif : Khưong Mỹ, Bình Lâm, tour N.-O. de Nha Trang ; — cubique : tour O. même temple, Pō Dam, Mĩ

Son C₇, C₆ ; — classique : *kalan* principal aux Tours d'argent, Chiền Đàng, Dương Long ; — dérivé : Nhạn Tháp, Pō Romē.

⁽³⁾ Bàng An.

La forme la plus simple du soubassement nous est donnée par l'art cubique ⁽¹⁾ ; c'est une véritable réduction du corps même du sanctuaire, élargi aux dimensions nécessaires. Que voyons-nous aux façades de Mĩ Son F₁, un des plus anciens édifices de cet art ? Chaque paroi, de faible hauteur, présente comme éléments décoratifs, en plus des fausses portes, de larges pilastres divisés qui en occupent les angles ; un profil très peu saillant forme base et corniche, et le vaste nu enfermé entre ces divers éléments est creusé d'un cadre énorme. D'importantes appliques en forme de réductions d'édifice à deux plans garnissent le bas du large pilastre.

Considérons son soubassement (pl. CXXVIII). Tous les motifs, sauf, bien entendu, les fausses portes, s'y retrouvent, et plus détaillés, parce que le ravalement y fut poussé plus loin. Cette nouvelle composition possède elle-même son soubassement, petit bahut mouluré, comme celui que nous voyons à Hoà Lai, et, comme celui-là même, coupé de perrons ; les réductions d'édifice y sont relevées pour remplacer les appliques et, comme elles, offrent un double plan. Au-dessus de ce bahut, c'est la composition ordinaire de pilastres trapus divisés et de moulures simples qui orne la façade, qu'on retrouve au degré inférieur des piédestaux et souvent même sur leur dé ⁽²⁾. Cette composition pourra se réduire en hauteur, se simplifier dans le détail des larges pilastres ou des ressauts qui garnissent le fond ; ceux-ci peuvent perdre leurs divisions pour ne plus recevoir, comme les mêmes éléments aux piédestaux, que de simples rayures verticales : les élégantes niches peuvent devenir de lourdes appliques : le principe même ne change pas, et quand l'art mixte se crée de la fusion de l'art cubique et de l'art primitif, il n'emprunte rien au riche soubassement de ce dernier et troque seulement l'applique propre à l'art cubique contre celle de l'art primitif qu'il couvre alors de ses

⁽¹⁾ Ce n'est point que le soubassement n'y reçoive de riches ornements : métopes, à Hoà Lai ; niches en F₁, A'₁ de Mĩ Son ; appliques, édifices primitifs de Đông Dương.

⁽²⁾ Comparer au soubassement de F₁ le degré du piédestal de E₁ et le piédestal de la statue de A'₄, B.E.F.E.-O., IV, p. 870 et fig. 34 et p. 831, fig. 23.

décors spéciaux ⁽¹⁾. Mais cette forme périt avec lui, et seul le soubassement de l'art primitif dure jusqu'aux derniers jours du Čampa.

Par un parallélisme significatif, la forme du soubassement dans l'art primitif ⁽²⁾ correspond à l'autre type du piédestal, celui qui, propre au même art, enfanta la forme vraiment viable. Si l'on ne tient pas compte des appliques de C₂ ⁽³⁾ à Mĩ Son et des ressauts du profil, il est facile de voir que ce soubassement (pl. CXXX-O) est identique, dans le principe, aux dés des petites divinités de A et de B ⁽⁴⁾ (pl. CXIX-I); il en est de même des beaux motifs de travée et d'angle d'un soubassement sans doute contemporain ⁽⁵⁾ (pl. CXXX-C) qui entourait le groupe BCD comparé au piédestal de Mĩ Thanh ⁽⁶⁾.

Un simple corps de moulures courant en ligne droite sous tout l'édifice eût semblé nu et froid au Čam, qui se plaisait, comme son maître l'Hindou, à une luxuriance folle ⁽⁷⁾ de décors. Aussi cette ligne fut-elle mouvementée comme les parois par une série d'avan-

⁽¹⁾ Mĩ Son A₁₂₋₁₃, 8. Đồng Dương tours centrale et principale.

⁽²⁾ Il existe cependant dans l'art primitif un soubassement qui semble se rapprocher beaucoup de ceux de l'art cubique et qui, comme ceux-ci, tire son principal décor de l'emploi d'appliques. C'est à Mĩ Son celui du sanctuaire A'₄; les appliques n'y sont d'ailleurs qu'en épannelage, et leur masse spéciale correspond peut-être à des niches analogues, mais simplifiées, à celles de A₄.

⁽³⁾ Nous avons pris comme exemple le soubassement de C₂, parce qu'il est complet; nous lui eussions préféré celui de E₄, si la partie haute, symétrique aux moulures basses, s'était conservée, mais il n'est pas possible de savoir si les moulures s'opposèrent autour du dernier filet ou si elles laissèrent un nu de quelques briques. Il n'est pas davantage possible de savoir sûrement si les moulures y filèrent rigides ou si elles se mouvementèrent en plans successifs. Ce dernier parti est vraisemblable, car il correspond

trop bien au mouvement des façades qui amène cette vive composition de pilastres et d'entrepilastres, et parce que l'on peut dire qu'il est l'âme même de la constitution des soubassements dans tout l'art čam.

⁽⁴⁾ Cf. I.C., I, p. 335, fig. 76.

⁽⁵⁾ Nous avons cru longtemps et dit (I.C., I, p. 398) ces pièces moins anciennes, à cause de leur profil identique à celui de base et de corniche de l'art classique; mais ce profil se rencontre déjà dans les monuments de la première période, Nha Trang, Bình Lâm, Bång An, et l'étude des appliques montrera plus loin qu'on ne peut dater celles de ces dés que des premiers temps de l'art primitif.

⁽⁶⁾ Cf. I.C., I, p. 185, fig. 34.

⁽⁷⁾ L'état d'épannelage où sont restés tous ces édifices la masque en partie, mais il suffit de voir un bâtiment achevé, comme A₁ à Mĩ Son, pour se rendre compte que, complètement terminés, pas un point de leur surface n'aurait dû rester sans ornementation.

cées et de retraites, simples ou multiples, qui créaient autant de ressauts dans le profil. Ce n'était pas assez encore, et l'architecte s'ingénia à varier l'effet de place en place en traitant le groupe de ressauts saillants alternativement avec le profil courant et un profil différent⁽¹⁾ : il fit plus : divisant dans la hauteur la composition en deux, il alterna de ressaut en ressaut, sur la trame continue, le motif de moulures. Le soubassement de D₁ à M₁ Son nous donne un exemple intéressant de cette ingénieuse composition⁽²⁾ (pl. CLXII).

Le fond de l'arrangement sur lequel se détachent les alternatives de ressauts est un profil à double étage, et la division centrale, bande ornée de minuscules appliques, aura son répondant dans chaque ressaut, donnant ainsi une unité parfaite à cet ensemble pourtant si minutieusement détaillé. Dans le motif général de fond, au-dessus de cette bande, un profil symétrique à double doucine forme un groupe complet qui se décore en son centre d'une file de dés minuscules. La partie inférieure qui sert de base est conçue dans ce système de la doucine renversée qui donne à tout élément une assise si ferme. Sur cette trame continue se détachent des ressauts à triple plan, ornés dans l'axe d'un important fleuron décoratif qui retombe.

De ces ressauts l'un est plus intimement lié à la composition générale et la partie basse répète trois fois en avant la partie basse du fond ; au-dessus de la bande médiane commune, le motif change et présente une opposition de deux cavets, appuyés de leur quart de rond, qui forment le décor. Dans l'autre groupe de ressauts, ce motif descend sous la bande médiane, tandis qu'en haut un profil à doucine vient rappeler en le détaillant le motif inférieur du ressaut précédent et du fond ; en même temps, pour apporter une variété nou-

(1) Partie supérieure du soubassement de M₁ Son A₁.

(2) Bien que la lecture en soit des plus délicates et que la restitution en ait été

extrêmement pénible dans l'état de délabrement où se trouve cette partie de l'édifice, nous pouvons garantir entièrement l'exactitude de ce relevé.

velle sans nuire à l'équilibre général, la bande d'axe se divise en deux quarts de rond opposés et perd par suite ses minuscules appliques.

La composition si séduisante que nous venons de décrire est purement architecturale; nous la retrouvons, rehaussée de sculptures, dans la partie basse du soubassement de Mi Son A₁ (pl. CXXIX). Celui-ci se divise en effet dans la hauteur en deux éléments d'importance inégale, car l'ensemble devait se composer à la fois pour la dimension exigüe des temples et pour la grandeur colossale de la tour centrale. Cette partie basse reçoit de la présence de cette abondante sculpture un aspect un peu touffu : le parti en est cependant plus simple qu'en D₁. Ici, en effet, chacun des groupes de ressauts prend au fond une partie de sa forme. Le profil, que le pilier d'angle répète trois fois, est une composition balancée mais non symétrique; elle est dans le système à doucine et présente au milieu de la hauteur un groupe de quarts de rond opposés : la face principale se divise en deux sur l'axe vertical et forme comme deux minuscules pilastres qui soutiennent un petit fronton. En ce point, le fond, semblable pour le reste, devient au contraire plan et s'orne simplement de cadres. C'est par cette partie droite que le pilier central s'unit à ce fond; au-dessus et au-dessous il est garni de profils à cavet qui se répondent symétriquement. Le décor qui vient compliquer ces éléments est, sur le ressaut central, une niche importante qui le masque presque entièrement, et, sur les fonds latéraux, deux éléphants de face, porteurs de figurines.

La partie supérieure du soubassement total est une opposition, sur un fond presque lisse, de ressauts doubles, alternés, du profil à doucine et du profil à cavet. Des lions et des éléphants, d'un mouvement très heureux, viennent enlever à ce cours de moulures ce qu'il aurait de sec et de froid à côté de la luxuriante composition inférieure.

Ces deux exemples, Mi Son D₁ et A₁, sont très complexes parce que, faisant partie d'édifices importants, ils sont eux-mêmes de forte hauteur. Dans le plus grand nombre des cas, l'espace dont dispo-

sait le décorateur ne lui permit pas de donner ainsi libre cours à sa savante fantaisie.

Le plus souvent, comme en Mĩ Son C₂, comme au soubassement intermédiaire de D₄, un seul profil est employé, mais, suivant la silhouette de ce profil, les ressauts gardent l'allure de simples mouvements de moulures⁽¹⁾ ou prennent l'aspect de véritables petits piliers⁽²⁾ (pl. CXXX-J) et se varient dans le même ensemble par le nombre de leurs arêtes⁽³⁾. Nous avons vu par l'exemple de A₁ que le fond pouvait être, en partie, lisse; il l'est parfois complètement. Le sanctuaire C₁ nous en fournit un exemple intéressant (m. pl.-M); là les petits piliers, à double et triple plan et traités dans le système à cavet, s'ornent, les uns de petites appliques, les autres d'un épannelage vertical et pointu qui correspond sans doute à un orant mitré. Le fond lisse est, comme en A₁, orné de cadres, ressource constante du décorateur éam quand il n'a pas mieux à mettre. Dans tous ces soubassements, appliques, figures, animaux ornent couramment ces ressauts: les petits piliers au soubassement inférieur de la fenêtre de D₁ offrent des lions debout, tandis que les saillies de profils sur fond continu qui constituent le motif supérieur de la fenêtre de D₃ possèdent des figures en prière debout et de profil.

Un certain nombre de ces soubassements montrent l'introduction d'un balustre⁽⁴⁾ analogue à ceux des fenêtres et dont la présence en ce point est assez insolite: il prend parfois la prépondérance⁽⁵⁾, et le corps de moulures avec ses ressauts ne lui sert plus que de fond (m. pl.-J). Il devient l'unique décor⁽⁶⁾ et s'aligne en files continues sur un fond lisse, quand le soubassement n'a plus qu'une hauteur minime (m. pl.-B): parfois des dés terminés par des quarts de rond⁽⁷⁾ en tiennent lieu. C'est là d'ailleurs

(1) Mĩ Son C₂.

(2) Mĩ Son D₄.

(3) Fenêtres de Mĩ Son B₆, une et deux.

(4) Fenêtres de B₃, de C₃ à Mĩ Son.

(5) Soubassement inférieur de Mĩ Son D₁.

(6) Soubassement inférieur de Mĩ Son C₂, de Mĩ Son B₇₋₁₃.

(7) Soubassement de Mĩ Son B₅.

un motif constant dans l'art primitif et ces rangées d'éléments minuscules viennent, d'une façon fort riche et fort heureuse, garnir les plus minces écarts de moulures⁽¹⁾. Il ne faudrait pas croire cependant que le manque de hauteur amène seul l'emploi de ces balustres dans le décor des soubassements, car parfois leur file n'en garnit qu'une partie, tandis que le reste est occupé par un large profil⁽²⁾ (pl. CXXX-I).

L'introduction du balustre dans le décor des soubassements permit une des plus heureuses combinaisons de l'art primitif. C'est une habitude fréquente à Mí Son de décorer la panse d'un profil par une feuille dont le pied y est comme appliqué sous la pression du listel suivant. Ce motif, qui forme le point de départ du décor si heureux des piédroits à contre-courbe, s'est allié d'une façon très originale avec ces fleurons importants que nous rencontrons parfois dans la composition des soubassements. Le balustre s'enveloppe d'une feuille qui s'allonge en se recourbant sur les côtés pour rencontrer le prolongement de la feuille du balustre suivant, et de leur jonction naît un fleuron vertical qui repose sur un petit support⁽³⁾ (pl. CLXI et CLXII).

Un autre parti tout différent est encore employé. Le décor est alors demandé à une série de petits éléments rectangulaires, profilés en haut et en bas et ornés de feuilles au milieu et aux angles de leur profil supérieur : ils sont détachés devant un cours de moulures du type à doucine. Ces des spéciaux paraissent autant de petits piédestaux étirés en hauteur : ils rappellent de près par leurs proportions et leur silhouette les dés énigmatiques ornés d'atlantes découverts dans la cour D à Mí Son⁽⁴⁾. Ils sont d'ailleurs décorés

⁽¹⁾ Petits balustres aux fenêtres de Mí Son D₁, petits ornements presque en X au soubassement de Mí Son F₁, petits dés à la corniche de Mí Son B₅ et à la base de C₁.

⁽²⁾ Mí Son A₂₋₇ ; peut-être le rôle spécial de ces soubassements, voir p. 458, a-t-il contribué à faire adopter cette combinaison particulière.

⁽³⁾ Soubassement de l'étage de C₁, de son vestibule, à Mí Son, — supérieur de la fenêtre de D₁, — de la fenêtre de D₆. En D₁ il est sans fond, ailleurs le profil du balustre court sur toute la surface. Ce motif fut maladroitement copié en D₂ : c'est la seule fois qu'il reparait après l'art primitif.

⁽⁴⁾ Cf. *I.C.*, t. p. 398, fig. 88.

ainsi quand ils forment le soubassement d'amortissements ⁽¹⁾, tandis qu'ailleurs ils ne reçoivent que de simples appliques ⁽²⁾ ou, en un motif très original, des têtes de *naga* uniques ⁽³⁾ (m. pl.-K, N). Quel est le point de départ de ce décor? Il est assez difficile de s'en rendre compte. Peut-être l'élément important consiste-t-il dans les atlantes et le motif postérieur ne leur servit-il que de chevet, avant d'être seul conservé? L'étage de Mĩ Sơn C₃ nous montre un système encore plus simple, suite de petits cadres qui se superposent et dont se détachent de minuscules appliques (m. pl.-H).

Nous nous sommes un peu étendu sur la question des soubaslements de la première période et spécialement de l'art primitif, car c'est un des points sur lesquels on peut le mieux apprécier la verve réelle de cet art; nous ne trouverons rien de semblable dans la suite, et presque aucun de ces motifs charmants ne reparaitra. Les autres édifices de l'art primitif ne nous donnent à cet égard rien de plus que Mĩ Sơn ⁽⁴⁾, soit qu'ils n'aient présenté que des bahuts ⁽⁵⁾, soit que les motifs y soient restés en épannelage ⁽⁶⁾.

Nous retrouvons cependant, dans la période archaïsante de l'art classique, des compositions analogues : elles montrent seulement combien une copie peut être inférieure à son modèle. Le soubassement de E₄ à Mĩ Sơn (pl. CXXXI-B) est bien composé dans le type normal à ressauts, mais pour un motif si peu détaillé l'espace est trop grand, l'effet est mou et lâche; l'architecte a bien multiplié les métopes dans la partie centrale, mais la diversité cherchée ne donne pas à l'ensemble la variété qui naissait si heureusement du parti même dans les beaux exemples antérieurs. En Mĩ Sơn D₂, le copiste était plus à son aise; il pouvait répéter exactement son modèle, car les conditions de sa composition ne changeaient pas comme dans le passage

(1) Mĩ Sơn B₃, B₅, C₂.

(2) Soubassement de l'étage de Mĩ Sơn B₅, C₂.

(3) *Id.*, de B₆.

(4) Le fragment d'édifice antérieur trouvé sous la tour centrale de Khương

Mỹ n'est à cet égard d'aucune utilité : c'est une base et non un soubassement, puisqu'il est dépourvu d'assiette supérieure.

(5) Khương Mỹ, Bình Lâm.

(6) Pô Nagar de Nha Trang.

de A_4 , entouré de toupions, à E_4 , unique : il ne fut pas capable (pl. CLXII) de répéter les formes trait pour trait, et l'arrangement charmant du soubassement de D_4 , brutalement simplifié, fut encore dénaturé par l'introduction de balustres de mesures que de fins décors ne viennent pas, comme en D_4 , remettre à l'échelle générale.

Dans cette seconde période de l'art camb., c'est, dans le soubassement, les motifs de sculpture qui prennent toute l'importance aux dépens du parti architectural. Nous venons de voir quelle place les metopes tiennent en E_4 . A Chành Lô, le parti architectural montre une composition à grande échelle de profils beaucoup trop resserrés pour fournir une assiette ferme. Ce défaut est un peu atténué par la présence d'une énorme bande médiane, prétexte à cariatides mouvementées, lions et *gajaga* qui se superposent (pl. CXXXI-G). Nous n'avons pu voir les *gajaga* que M. Lemaire indique à la Tour d'or⁽¹⁾, mais de curieux atlantes, dans lesquels un œil de longtemps prévoyant peut reconnaître des lions, garnissent le soubassement de l'édifice S. des Tours d'argent (m. pl.-C).

L'importance donnée à la sculpture amène une conséquence inattendue. Dans le soubassement de G_4 à Mi Sơn (pl. CXXXII-B), la composition est encore celle de E_4 , mais les metopes, plus importantes, viennent séparer nettement les ressauts les uns des autres. A Chành Lô (pl. CXXXI-F, H), dans les soubassements des murs, les ressauts si détachés sont devenus de véritables pilastres et s'ornent d'appliques, mais ils participent encore au profil général. Cependant, dans les deux cas, des lions forment, dans toute la hauteur, cariatides aux angles. Une telle combinaison habituait l'œil à voir le soubassement interrompu de distance en distance par des parties lisses, et c'est la forme qui finit par être adoptée. Mi Sơn H₁ nous en montre un exemple où les dés sont en pierre aux angles et les moulures assez peu profondes. A Pô Klauk Gatai, le tout est en

(¹) Cf. I.C., I, p. 246.

briques, et le profil s'accuse fortement en creux entre les dés (pl. CXXXII-E, A).

Avant d'arriver à cette décadence finale, l'art classique avait tenté de donner une grande richesse aux soubassements en les exécutant en pierre. Nous en avons gardé quelques fragments ⁽¹⁾ ornés de larges feuilles de lotus. La difficulté plus grande de la taille fit abandonner le parti des ressauts, et le beau soubassement de Hưng Thạnh, qui seul s'est conservé, montre les moulures filant en ligne droite ; deux corps puissants, richement sculptés, encadrent une bande couverte d'une frise amusante de monstres combattants ⁽²⁾.

Quelques rares édifices montrent, par l'emploi de l'applique, un souvenir du soubassement de l'art cubique et de l'art mixte. L'édifice S. des Tours d'argent nous en offre un exemple intéressant (pl. CXXXI-E) et indique, comme B₁ de Mĩ Sơn, que ce système n'avait pas complètement disparu dans l'art secondaire, mais il paraît avoir eu peu de vogue malgré sa simplicité : à une époque de fausse richesse ce décor devait paraître trop pauvre, et il était plus simple alors de supprimer tout le soubassement.

Cet élément montra cependant dans l'art secondaire un perfectionnement qu'il serait injuste de ne pas signaler. C'est rarement dans l'art primaire que la forte saillie du soubassement est parementée suivant une pente qui permette l'écoulement rapide des eaux ⁽³⁾. Les architectes de la seconde période durent être à même, sur les monuments laissés par leurs aînés, de constater les dégâts que cette négligence d'exécution amenait dans ce pays de pluies torrentielles. A Mĩ Sơn E₁, ou D₂, ils modifièrent le type qu'ils copiaient en y ajoutant un terrasson, ou, comme en G₁ et H₁, ils couvrirent le dessus du soubassement d'une matière plus résistante que la brique, pierre ou latérite.

⁽¹⁾ Ils sont peu nombreux, car le grès étant rare au Campa, les parties de pierre des monuments ont été débitées par des Annamites comme pierre à aiguiser ; les traces de ce travail sont

reconnaisables sur quelques blocs de pierre du groupe de Pò Nagar de Nha Trang et sur ceux qui subsistèrent à Chàm Lồ.

⁽²⁾ Cf. B. E. F. E. - O., I, p. 253, fig. 41.

⁽³⁾ Mĩ Sơn B₆, surtout F₁.

Cette partie importante de l'édifice, qui ajoute tant de valeur à son effet en le relevant au-dessus du sol environnant, exigeait pour être franchie l'établissement de perrons. Nous n'en rencontrons dans tout l'art éam aucun de libre, formé de quelques marches que rien n'arrête sur les côtes ⁽¹⁾ : elles sont au contraire toujours enfermées soit entre les faces de la maçonnerie que l'escalier interrompt de sa coupure ⁽²⁾, soit entre de grandes pierres posées de champ et taillées suivant un profil en volutes constant ⁽³⁾ (pl. CXXXIII-F), soit entre de



Fig. 13. — Đông Dương III.
Grande salle, marche du chœur.

parfois entre des poutres ou de longues arêtes, tant une forme identique ⁽⁴⁾, qui les uns comme les autres répondent pour nous au nom d'échiffres. Seule la marche de départ est libre : elle est le plus souvent taillée suivant la forme d'une accolade ⁽⁵⁾ (pl. CXXXIII-C, E), parfois sur une double épaisseur ⁽⁶⁾, et, bien que foulée des pieds — nus, il est vrai — reçoit parfois un décor assez riche ⁽⁷⁾. Les autres marches n'ont pas la hauteur mesurée qu'elles prennent dans l'unique escalier qui se soit conservé ⁽⁸⁾ ou dans une part des monuments khmèrs ⁽⁹⁾ : elles sont au contraire parfois redoublées, comme pour diminuer leur

Signalons cependant la présence possible d'un perron de ce genre à Mi Sên B₁, mais le fait n'est pas certain et serait si anormal qu'il est bien douteux.

¹ Terrasse de Mi Sên E₁.

Mi Sên D₁.

⁴ Đông Dương, tour principale, tour centre-N.

⁵ Mi Sên D₁.

⁶ Khương Mỹ, débris.

⁷ Mi Sên E₁, F₁, piédestal de E₁.

⁸ Pô Nagar de Nha Trang.

⁹ Añkor Vat, par exemple.

hauteur⁽¹⁾, et, dans certains cas, un travail compliqué fut exécuté dans les assises de pierre pour leur donner des dimensions normales⁽²⁾ (m. pl.-D). La contremarche semblait appelée à recevoir une ornementation⁽³⁾ ; le perron de E₁ à Mĩ Sơn⁽⁴⁾ et le gradin continu qui relevait le « chœur » de la salle III à Đống Dương, montrent à quelle



Fig. 14. — Đống Dương I.
Tour principale, perron.

richesse cette ornementation pouvait atteindre (fig. 13). C'est dans ce dernier exemple une sorte de motif de piédestal minuscule, prodigieusement étiré dans le sens de la longueur et qui s'orne de cadres ciselés ou d'appliques trapues.

Lorsque la hauteur à franchir est considérable, le système de l'entaille est préféré. C'est le parti du grand escalier de Nha Trang

⁽¹⁾ Đống Dương tour principale.

⁽²⁾ Mĩ Sơn B₁.

⁽³⁾ Đống Dương tour principale.

⁽⁴⁾ Cf. I.C., I, p. 409, fig. 90 C.

comme de la haute terrasse de Mĩ Sơn E₁, plus tard de celle de E₄. Ce système, facile à exécuter, prévaudra à la fin, même pour les faibles hauteurs ; nous le voyons déjà utilisé à l'entrée de l'édifice S. à Đống Dương : tout naturellement il s'appliquera aux soubassements de Mĩ Sơn II₁, de Pō Klaun Garai, que des dés divisent en tranches. Mais le plus souvent, dans la première période, c'est le mode des échiffres qui tient la place principale. Tout le perron est saillant,



Fig. 15. — Đống Dương I.
Tour centre-Nord, perron.

et le nu supérieur de l'échiffre, qui forme rampe basse, part horizontalement au niveau de la marche supérieure, s'avance ainsi presque jusqu'au-dessus de la dernière et plonge verticalement suivant une courbe régulière pour se relever, soit en une volute très détachée ⁽¹⁾ (pl. CXXXIII-A), soit en un motif de *nāga* ⁽²⁾ qui s'épanouit en plusieurs têtes, soit enfin en une combinaison de ces deux éléments ⁽³⁾ (fig. 14). L'échiffre peut donner lieu à une composition architecturale particulièrement recherchée ⁽⁴⁾ (m. pl.-G), mais le plus souvent elle est simple : de délicats rinceaux viennent en recou-

⁽¹⁾ Trà Kiệu, perron de l'église.

⁽³⁾ Phú Hưng, Khương Mỹ.

⁽²⁾ Đống Dương tour principale, Chánh

⁽⁴⁾ Hà Trung.

vrir toute la surface antérieure et la face latérale extérieure ⁽¹⁾ (fig. 15); des motifs également floraux ⁽²⁾ (pl. CLXVII-M), ou géométriques ⁽³⁾, voire des animaux ⁽⁴⁾ ou des figures ⁽⁵⁾, peuvent en orner les plats. Dans un cas enfin, comme à Java, les rampes sortent de têtes de lion ⁽⁶⁾. Parfois des éléphants debout viennent compléter la composition, soit qu'ils forment eux-mêmes l'échiffre ⁽⁷⁾, soit qu'ils s'y superposent ⁽⁸⁾; peut-être parent-ils, dans le premier cas, porter une petite figure sur leur tête. Les mêmes échiffres se redressent à l'occasion presque verticalement ⁽⁹⁾; par contre, elles ne prennent jamais la forme rampante qu'on leur voit parfois à Java. Enfin, dans de rares cas, elles sont remplacées par des pilastres droits couverts d'ornements ⁽¹⁰⁾ ou ornés d'une figure ⁽¹¹⁾. Mais de toutes façons elles donnent au perron, avec le secours fréquent de la marche de départ, un aspect de richesse qui devait tenter le goût des Čams pour la somptuosité du décor: ils n'en abusèrent cependant pas, et le nombre est assez réduit des édifices munis de fausses portes où celles-ci sont précédées de perrons alors purement décoratifs ⁽¹²⁾.

⁽¹⁾ Đổng Dương, tour centre-N. par exemple.

⁽²⁾ Chánh Lộ, entrée I.

⁽³⁾ Chánh Lộ, perron de la tour principale.

⁽⁴⁾ Hà Trung.

⁽⁵⁾ Khương Mỹ. Cf. *I.C.*, I, p. 266, fig. 52, perron du piédestal de Mĩ Sơn E₁. *Id.*, p. 409, fig. 90, A, B.

⁽⁶⁾ Piédestal de Mĩ Sơn E₁.

⁽⁷⁾ Đổng Dương tour principale, partie supérieure ruinée du perron.

⁽⁸⁾ Chánh Lộ, entrées I et II.

⁽⁹⁾ Mĩ Sơn A₂₋₇, Đổng Dương tour centre-N., centrale.

⁽¹⁰⁾ Đổng Dương, porche II.

⁽¹¹⁾ Đổng Dương, templon O.

⁽¹²⁾ Đổng Dương tour N., Mĩ Sơn A₂₋₇, A' ₁₋₄.

CHAPITRE VI

L'ARCHITECTURE. — LES CORPS DU *KALAN* ⁽¹⁾

Corps du *kalan*. — Parements, obliquité rare. — Décor : pilastres et entrepilastres. — Double système dans l'art *çam*. — Nombre dans l'art primitif et secondaire. — Dimensions dans l'art primitif. — Décors dans l'art primitif ; — secondaire. — Saillie dans l'un et l'autre. — Le pilastre dans l'art cubique ; son décor. — Répartition et décor dans l'art mixte. — Saillie, art cubique et mixte. — Anomalie. — Corniche et base. — Profils à doucine ; — à cavet ; — irréguliers ; — enrichissements ; décors. — Dispositions spéciales : frise à guirlandes pendantes ; — ses formes ; — dalles d'arête, pierres de coin ; — grande face de corniche ; — bahut et terrasson. — Étages. — Métopes. — Couronnements.

Le *kalan* *çam* est, comme on l'a vu au chapitre II de la première partie, composé d'un corps principal et d'une série d'étages : le corps principal repose sur le soubassement étudié précédemment et s'accompagne d'une porte, détachée souvent par un vestibule plus ou moins important, et de trois fausses portes. Si la porte ne peut évidemment faire défaut, fausses portes du corps et fausses niches des étages ne se rencontrent pas toujours : elles ne sont, par suite, pas absolument nécessaires à l'ensemble. D'autre part, les étages ne font que répéter, en la réduisant, la masse du corps inférieur. Enfin, dans la composition du corps comme des étages, entrent des éléments très spéciaux à l'art *çam* et qui demandent un développement d'étude particulier. Nous diviserons donc l'examen de l'aspect extérieur

⁽¹⁾ Planches CXXXIV à CXLII.

du *kalan* en trois parties : le corps principal et les étages — sans les portes, les fausses portes et les fausses niches — constitueront un premier chapitre : l'étude des éléments spéciaux, appliques, pièces d'accent et amortissements d'angle, en formera un second ; enfin un troisième sera consacré aux baies en général, vraies ou fausses.

Corps principal ou étages ont toujours leurs parois planes, à la réserve de la saillie, puissante parfois, des fausses portes, et du mouvement des pilastres. Il n'est à cette règle que deux exceptions : les tours de Vân Trường et celles de Phô Hải ; leur composition, comme de nombreux détails de leur décor, y marque une influence ou une origine cambodgienne très nette ; aussi n'est-il pas étonnant de rencontrer dans les premières le plan à redents successifs qui caractérise les monuments khmèrs, dans les secondes un parti analogue, mais moins franc, qui détache les fausses portes du corps par une avancée de ce même corps ⁽¹⁾.

Mais, pour être plan, le parement n'est pas forcément vertical, et tout un groupe d'édifices qui, exclusivement, appartiennent aux arts cubique et mixte, ont leurs parois inclinées de bas en haut vers l'extérieur : chaque étage présente ainsi la forme d'une corbeille carrée, d'un tronc de pyramide quadrangulaire qui repose par sa base la plus étroite. Nous reviendrons plus tard sur cette disposition bizarre : elle est trop peu représentée dans l'art cham pour qu'il ne suffise ici de la signaler brièvement.

Examinons maintenant la nature et la répartition des pilastres. Pour simplifier la question, nous négligerons les pilastres des étages qui ne font que répéter en proportions plus lourdes ceux du corps, et nous étudierons d'abord les pilastres dans l'art primitif et ses dérivés, puis dans les arts cubique et mixte. Cette division ne présente aucun inconvénient, car les deux systèmes n'ont pas réagi l'un sur l'autre. Ils sont même, d'ailleurs, complètement différents, et nous ne serions pas étonné qu'il n'y ait qu'un rapport de hasard entre le

(1) Cf. pl. XLIII et I.

pilastre si mince et si nettement partagé de l'art primitif et le large pilastre de l'art cubique, où la division prend bien plutôt l'aspect d'une simple ornementation. C'est là une question qui ne pourrait guère se résoudre sans étudier les origines de l'un et de l'autre, et ce n'est pas le lieu en ce chapitre.

Cette différence se traduit d'une façon très nette dans le mode de division des façades : il est généralement quadruple et en rectangles allongés dans l'art primitif, triple et en rectangles larges dans l'art cubique. S'il n'était dans cet art des édifices qui présentent quatre pilastres, alors qu'ils sont sans fausses portes ⁽¹⁾, on pourrait même croire que ce parti réel est une division binaire, comportant trois pilastres, celui du milieu démesurément élargi pour recevoir la fausse porte. Ce serait alors presque exactement le système de Java, à la réserve de la dimension du pilastre d'angle, beaucoup plus faible dans l'île. Un fait oppose clairement les tendances des deux formes çames. Si l'édifice est sensiblement plus long que large, l'art primitif multiplie les pilastres dans la face longue, mais traite la face courte comme une façade basse de *kalam* ⁽²⁾ ; l'art cubique au contraire, à moins que l'écart ne soit excessif ⁽³⁾, donne aux façades diverses le même nombre triple de divisions ⁽⁴⁾.

La différence entre les deux systèmes ne se réduit pas à cette simple question de nombre. Nous la retrouverons dans la forme même du pilastre comme de l'entrepilastre.

Dans l'art primitif, on peut comparer la disposition des pilastres et des entrepilastres sur la paroi d'un édifice çam aux rayures parallèles d'une étoffe finement plissée verticalement : c'est un simple décor et qui n'a aucun rôle ni comme support ni comme renforcement. Un des plus anciens sanctuaires çams, Mí Son E₁, en offre un exemple typique : il est malheureusement réduit à sa base : aussi n'est-ce que par les arêtes que les pilastres y déterminaient et sur

⁽¹⁾ Põ Dam tours S.-E. et S.-O. par exemple.

⁽²⁾ Tous les édifices longs de Mí Son.

⁽³⁾ Salle de Hoà Lai, de Đông Dương II, etc.

⁽⁴⁾ Mí Son, F₄, F₃, C₇.

une faible longueur que l'on peut se rendre compte de leur nombre et de leur largeur : avancées et retraites sont égales et de faible saillie. Dans cet exemple très spécial et qui, s'il n'est pas le plus ancien en date, nous a conservé peut-être un souvenir du type le plus reculé, le recouplement en travées est sans nombre.

Dans l'art primitif et la période secondaire au contraire, la division en cinq pilastres et quatre entrepilastres est générale ⁽¹⁾. Le pilastre du milieu disparaît sous la fausse porte et le plus souvent ne se manifeste que par le mouvement déterminé dans la corniche ; il s'élargit ou se réduit suivant les besoins de la composition, que déterminent très visiblement les deux écoinçons laissés par la fausse porte. Quand elle fait défaut, ce qui n'arrive guère que pour de petits édifices, le nombre des pilastres s'abaisse à quatre ⁽²⁾, parfois même le mur reste nu ⁽³⁾, mais c'est là un cas exceptionnel, et le plus souvent les pilastres s'alignent en même quantité ou en plus grand nombre suivant la forme du panneau ⁽⁴⁾.

Pilastres et entrepilastres sont en général à peu près égaux : c'est dire qu'ils ont environ le 1/9 du côté de base : l'égalité parfaite ne semble pas avoir été cherchée et ne se rencontre que rarement ⁽⁵⁾ ; d'ordinaire l'entrepilastre est prépondérant et le pilastre n'occupe que le 1/10 de la base : la largeur de l'entrepilastre augmente encore quand il se décore en bas d'un orant sous une niche ⁽⁶⁾.

Nous ne voyons cette proportion se renverser que dans la seconde période, mais sans qu'aucun des deux partis soit exclusif : ce sont tous deux des solutions du même problème. Le pilastre perdant ses décors dans la seconde période comme nous allons le voir, paraît trop lourd : on l'amincit et dans ce cas l'entrepilastre augmente d'autant ⁽⁷⁾.

(1) Il y a cependant une exception : la tour S. de Khương Mỹ ne possède que quatre pilastres, mais ils sont tellement semblables à ceux de l'art cubique qu'il y a certainement là emprunt et que nous les étudierons avec ceux de cette classe.

(2) Pô Nagar de Nha Trang tour N.-O.

(3) *Id.* édicule S.-E.

(4) Mĩ Sơn A₂₋₇, B₇₋₁₃.

(5) Pô Nagar de Nha Trang tour principale.

(6) Mĩ Sơn B₃, C₄, etc.

(7) Tour d'or, Thủ Thiện.

ou bien on multiplie le nombre des travées et l'un et l'autre se réduisent plus ou moins également⁽¹⁾. Ce même effet est encore obtenu par le redoublement en épaisseur des pilastres⁽²⁾, système qui n'est pas une innovation, car nous le rencontrons déjà dans un des plus élégants débris de l'art primitif à Mĩ Sơn, la salle D₆ (pl. CLXI).

Vers la fin de l'art cham, les pilastres disparaissent de tous les édifices⁽³⁾ qui ne sont point des *kalan* et, sur ceux-ci, se réduisent en largeur à n'être presque plus rien⁽⁴⁾ ou ne se maintiennent plus qu'aux angles, mais alors en se triplant⁽⁵⁾.

Si le nombre des pilastres est à peu près constant, il n'en fut pas de même de leur décor. Dans la forme heureuse où nous voyons le pilastre figurer en de nombreux exemples dans la première série de l'art de Mĩ Sơn (pl. CXXXIV-C, E et CXXXV), il est divisé en deux bandes verticales par une rainure profonde, souvent à deux plans, et chaque bande est ornée d'élégants rinceaux. Quand le pilastre n'est pas ciselé (pl. CXXXIV-B), il est facile de voir qu'il est resté en épannelage⁽⁶⁾ : plus rarement même, l'épannelage a été poussé moins loin encore et le pilastre n'a pas été recoupé⁽⁷⁾. Il est cependant des exemples, assez peu nombreux d'ailleurs, de pilastres d'une pièce ornés des mêmes fins rinceaux⁽⁸⁾ ou nus⁽⁹⁾ : l'un des plus intéressants est fourni par les débris recueillis à Hà Trung : les pilastres y étaient en pierre et couverts de très élégants décors.

L'entrepilastre est orné de deux façons : ou il est occupé par un cadre de moulures à profil curviligne⁽¹⁰⁾ (m. pl.-B) ou plates, mais alors ciselées⁽¹¹⁾ (m. pl.-C), ou le champ central reste nu et est

⁽¹⁾ 6 pilastres aux tours S. et X., 7 à la tour centrale de Chiền Đàng.

⁽²⁾ Tours d'argent édifice S., — Mĩ Sơn G₁, — Nha Trang tour S., — Hưng Thạnh.

⁽³⁾ Mĩ Sơn G_{4, 5}; H₂₋₅; salle de Pō Klauñ Garai.

⁽⁴⁾ Yañ Mum.

⁽⁵⁾ Pō Romè.

⁽⁶⁾ Mĩ Sơn C₁.

⁽⁷⁾ Mĩ Sơn E₇.

⁽⁸⁾ Comme les piédroits des fausses portes de Mĩ Sơn A₁.

⁽⁹⁾ Mĩ Sơn E₃; ils sont restés en épannelage, mais il est probable qu'ils n'eussent pas dû être recoupés, car l'applique ne monte pas assez haut pour masquer comme ailleurs la terminaison de la rainure.

⁽¹⁰⁾ Mĩ Sơn C₁.

⁽¹¹⁾ Mĩ Sơn B₅.

défoncé par rapport à un ou deux cadres sculptés qui l'entourent ⁽¹⁾ (m. pl.-E). Dans le premier cas, le panneau de moulures se masque en bas le plus souvent sous une niche élégante qui enferme un orant; dans le second, qui correspond aux entrepilastres moins larges, il n'est pas de figure inférieure, ou la niche disparaît et le personnage réduit est assis sur la tête d'un éléphant de face ⁽²⁾.

La division du pilastre en deux parties égales se maintient dans tout l'art primitif, mais sauf à Mĩ Sơn, à Chim Sơn et à la tour centrale de Khương Mỹ, les rinceaux de décor ne furent jamais exécutés (pl. CXXXIV et CXXXV). Dans l'art classique, les pilastres restent divisés mais dégarnis ⁽³⁾; il est facile de se rendre compte que la raison qui motiva le recoupement s'est alors complètement perdue; le sens de la rainure, inconnu pour nous, est de même ignoré des constructeurs. A Mĩ Sơn en effet, la coupure se poursuit dans la frise à guirlandes pendantes et la corniche présente également une division, cette fois triple ⁽⁴⁾. A Binh Lâm, à la tour principale de Nha Trang, la rainure s'arrête dans le cavet qui termine le pilastre et adopte sa courbe, mais sans couper le listel et diviser la frise à guirlandes pendantes. Au sanctuaire N.-O., déjà, elle disparaît complètement, alors que, même dans les plus petits édifices de Mĩ Sơn, comme B₇, elle était exécutée. A la principale des Tours d'argent (pl. CXXXVI-D), à Chiên Đàng, elle n'atteint plus le cavet terminal du pilastre et s'arrête comme un petit cadre décoratif. A Mĩ Sơn E₁, elle s'élargit et perd toute profondeur, et les deux arêtes s'ornent de volutes terminales inattendues (m. pl. -J); enfin elle disparaît de partout et le souvenir s'en est si bien perdu que, pour rendre quelque intérêt au pilastre, un système tout différent est utilisé à la Tour de cuivre: le pilastre d'angle a son nu couvert de fines bandes de décor et, pour leur donner plus de finesse, une face de pierre est incrustée près de l'arête pour les recevoir.

(1) Mĩ Sơn A₁.

(2) Mĩ Sơn B₆, D₄.

(3) Tours d'argent; Mĩ Sơn D₂, E₄; Chiên Đàng.

(4) Cf. B.E.F.E.-O., IV, p. 846, fig. 20,

et ici, fig. 18. Nous ne savons si, dans la pensée du décorateur, la base était également en plusieurs sections verticales, cette partie étant toujours masquée par une applique.

Des deux formes d'ornementation que reçut l'entrepilastre, celle des cadres longs de moulures subsista seule, mais elle ne tarda pas à se modifier : si tout d'abord, à Bình Lâm, nous retrouvons encore de vraies moulures, elles y sont tellement resserrées que le parti devient tout différent ; ce n'est plus un cadre, mais un faisceau de moulures, réunies à angles droits aux extrémités. Dans l'art secondaire, Chiên Đàng, en bonne copie, nous montre encore le même système, mais pour la dernière fois. Partout ailleurs et dès la grande tour de Nha Trang même, les moulures sont remplacées par leur épannelage, suite de cadres de bandes plates capables de les contenir. A Pò Nagar, un nouveau parti se dessine, une bande plus saillante forme le centre, et dans toute la période secondaire le décor ne consistera plus qu'en rainures plus ou moins profondes mais concentriques, détachant au milieu une bande saillante, motif fort heureux d'ailleurs dans sa sobre simplicité.

Le sens même de ce décor se perd à son tour ; le cadre extérieur s'arrondit aux angles à Mĩ Sơn H₁ (pl. CXXXVI-F). La tour S. de Hưng Thạnh montre un curieux exemple de ces déformations. Au pilastre central les cadres prennent simplement la valeur de redoublement du pilastre, et peu s'en faut qu'ils ne se profilent dans la frise à guirlandes pendantes (m. pl.-I). A Nhạn Tháp ensuite, les canaux latéraux constitués par la présence du motif saillant dans le cadre général du panneau ne sont plus réunis au sommet de celui-ci. Enfin à Mĩ Sơn H₁, l'entrepilastre n'est plus orné que d'une simple rainure qui y dessine un rectangle concentrique, tandis qu'en B₁ l'entrepilastre disparaît presque complètement, le pilastre prenant une largeur démesurée.

Très saillant à l'origine, surtout quand l'entrepilastre contient une niche, le pilastre, dans toute la durée de l'art cam, perd de plus en plus de son épaisseur ; à Mĩ Sơn A₁, il a le quart de sa largeur ; à B₅, C₁, etc., il atteint aux deux tiers. Bình Lâm et Pò Nagar montrent déjà une réduction sensible. A la Tour d'argent, la proportion est à peu près celle qu'il gardera dans la période secondaire. A la Tour

d'or, à Hưng Thạnh, la saillie devient de plus en plus faible; elle est nulle ou à peu près à Yañ Mum, à Pō Romē, malgré le redoublement du pilastre dans le dernier cas. Seul le pilastre extrême, support de l'amortissement d'angle, ne peut se réduire en saillie, car l'élément supporté ne pourrait pas se détacher de l'angle de l'étage supérieur: il en résulte que, dans la seconde période, ce pilastre semble prendre chaque jour une importance plus grande par rapport aux autres; cette supériorité de saillie, à peine sensible à la Tour d'argent, s'accroît jusqu'à la fin ⁽¹⁾. Ce rôle de support avait amené, dès l'âge de Mĩ Sơn A₁, une augmentation de la largeur de ce pilastre ⁽²⁾; nous la retrouvons parfois dans la seconde période ⁽³⁾.

À la différence dans le nombre des pilastres entre l'art primitif et l'art cubique, correspond une différence encore plus grande dans la forme. Le pilastre est ici bien plus large; il atteint en A'₂ de Mĩ Sơn près du quart du côté: 0,227. Il semble à l'origine présenter deux types. L'un A, voisin du type de l'art primitif, offre deux bandes ornées séparées par une rainure; il se différencie du type de l'art primitif par l'importance donnée à cette rainure, qui semble compter plutôt comme un motif que comme une simple coupure; elle est peu profonde et peut s'ornier d'un cadre long ⁽⁴⁾. Cette tendance à une division en trois est nettement marquée dans le type B qui comporte trois bandes, celle du centre généralement bombée, mais sans sortir du plan des deux autres ⁽⁵⁾ (pl. CXXXVII-A).

Le type A ne se modifie que par l'élargissement plus grand de la rainure centrale, qui peut devenir un champ plat entre deux faces ornées ⁽⁶⁾.

Le type B se varie davantage par la position des sculptures. Il est possible que, dans la première pensée des décorateurs, aucune des trois bandes n'ait dû rester nue. Ce système complet ne nous est

(1) Même groupe tour d'entrée E., Tour de cuivre, Tour d'or, tour principale et tour d'entrée à Pō Klauñ Garai, Nhạn Tháp, Mĩ Sơn H₁.

(2) Mĩ Sơn C₁, B₅.

(3) Thũ Thiện, Tour d'or, Chiền Đàng.

(4) Mĩ Sơn B₄.

(5) Đồng Dương tour S.

(6) Mĩ Sơn A'₂.

cependant offert que par un édifice de l'art primitif où il s'est égaré, la tour S. de Khưong Mỹ (pl. CXXXIV-A). De même au *kalan* central de Hoà Lai, une ébauche de moulures verticales auprès des appliques semblerait indiquer que les bandes latérales des pilastres devaient être ornées de moulures. A Mĩ Sơn F₃ même, ces deux faces répètent le champ bombé du centre. Cependant le système dominant laisse une opposition heureuse entre faces nues et faces ciselées, soit que la bande médiane bombée reçoive seule la sculpture ⁽¹⁾, soit, cas bien plus fréquent, que celle-ci reste nue ou simplement mouvementée par un léger changement de plan ⁽²⁾.

L'entrepilastre, très simple dans l'art cubique, est décoré seulement d'une face rectangulaire ciselée qui entoure le champ, bien plus large d'habitude que dans l'art primitif.

Lorsque, dans l'art mixte, l'art cubique tend à se fondre avec l'art primitif, ce sont les deux formes-types plutôt que leurs variantes qui sont préférées; elles sont en effet plus voisines de l'art primitif. Le type A se resserre pour diminuer l'importance de la rainure ⁽³⁾; le type B, qui se retrouve presque identique à Mĩ Sơn A₁₁ mais sans ciselures, arrive par la contraction de la bande centrale à ne présenter plus qu'une division double, séparée par une rainure de forme spéciale ⁽⁴⁾.

Le nombre de divisions adopté est celui de l'art primitif, cinq pilastres et quatre entrepilastres. Parfois même, comme dans les tours centrale et principale de Đống Dương, le nombre des pilastres atteint six et sept et l'entrepilastre se réduit alors à presque rien.

Dans l'art cubique, la saillie du pilastre est moindre ⁽⁵⁾; elle est même parfois presque nulle ⁽⁶⁾, et ce n'est que dans l'art mixte qu'elle reprend un peu d'importance, presque celle que montrera l'art classique. Enfin l'absence, ou mieux le peu d'importance, des amortisse-

(1) Põ Dam.

(2) Đống Dương tour S.

(3) Tours centrale et principale de Đống Dương.

(4) Mĩ Sơn A₁₀, où la bande centrale est

encore large, mais qui est le seul spécimen orné que nous ayons.

(5) Hoà Lai, Põ Dam.

(6) Édifices anciens de Đống Dương, C₇, A₂, F₃ à Mĩ Sơn.

ments dans l'art cubique, fait que le pilastre d'angle n'est jamais plus large que les autres. Par contre, art cubique et art mixte montrent aussi des pilastres à double plan ⁽¹⁾.

Y a-t-il eu parfois, dès les premiers temps, mélange voulu des deux types ? ou la présence, dans de rares édifices de l'art primitif, du parti de pilastres de l'art cubique est-elle un simple accident ? Nous ne savons. La tour S. de Khương Mỹ offre une composition de pilastres nettement d'art cubique : chaque face montre en effet quatre pilastres, énormes, divisés en trois parties, celle du centre bombée ; les décors y sont ceux des deux arts, avec prédominance de l'art primitif (m. pl.-A). Un fait prouve nettement combien cette composition est anormale dans ce dernier art, c'est qu'elle ne s'y est pas maintenue et que la tour centrale postérieure montre ses cinq pilastres recoupés à la façon de Mĩ Sơn.

C'est seulement pour les besoins de l'étude que nous avons séparé ici les pilastres et entrepilastres de leur ensemble : nous allons encore être forcé d'employer cette division arbitraire pour l'examen des moulures de corniche et de base. Mais il faut nettement concevoir que l'ensemble des pilastres et de ces corps de moulures n'est pas en réalité plus décomposable que les corps de moulures d'un soubassement et les ressauts qui l'intéressent dans toute sa hauteur, ou, pour reprendre notre première comparaison, ne pas croire ces moulures de base et de corniche plus faciles à séparer du parement que les bandes horizontales d'une étoffe plissée verticalement ne le sont de cette étoffe même. Nous ne séparerons plus ici, par contre, l'étude de la base de celle de la corniche (même dans l'art primaire, elles sont souvent identiques), mais nous ferons passer la corniche en premier, parce que, si la ruine des édifices en fait les exemples plus rares, elle a tenu cependant une place prépondérante : par sa position même en effet, elle contribue à l'impression générale plus que la base.

(1) Đống Dương tour S.-S.-O. et tour N.

Corniche et base çames présentent chacune deux types; si ces quatre systèmes de profils apparaissent dès l'origine, ils eurent dans la suite des fortunes diverses. Ils s'apparient entre eux en deux couples, mais qui ne sont pas dès l'abord unis dans les mêmes édi-

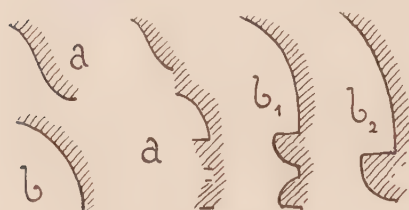


Fig. 16. — Schéma des profils de base et de corniche*.

fices: pour plus de clarté, nous désignerons chaque couple par la même lettre, distinguant la base par l'indice prime, avec cette réserve seulement qu'à une base d'une lettre peut fort bien correspondre à l'occasion une corniche de l'autre lettre.

Dans le type de base et de corniche **a**, l'élément essentiel est une doucine qui, droite ou renversée, termine le profil et lui donne son accent spécial; dans le type **b**, c'est en même place un large évidement en quart de cercle, cavet à la corniche, congé à la base (fig. 16). Ce sont les deux systèmes que nous avons désignés sous les noms de type à doucine et de type à cavet. Nous ne nous arrêtons ici qu'aux éléments communs à tous les profils; ils sont loin d'y avoir tenu une place aussi exclusive et nous allons voir qu'il leur faut souvent s'adjoindre quelque autre élément pour devenir la caractéristique d'une des formes de détail.

Prenons chacun des types et examinons-en les variations principales (fig. 17). En corniche, le type **a** est défini par un profil plus étendu qu'une simple doucine. C'est l'accord de cette doucine et d'un cavet qui la soutient, le tout supporté par un groupe de deux profils saillants identiques. Ce type est représenté (pl. CXXXVIII) d'abord dans l'art primitif par une forme **a₀** un peu plus compliquée que celle **a₁**, qui prévaudra ensuite. Elle ne paraît que dans les édifices de la série **A₁** à **Mi Son**, mais elle y est employée presque exclusivement⁽¹⁾

(¹) Nous ne dessinons, bien entendu, que les éléments constants de chaque type, et nous les soulignons d'un trait de

cernure foncé dans les exemples choisis.

(²) La répartition de ces profils ayant une grande importance pour le classement

(fig. 18). La corniche de B_3 en donne un bon exemple débarrassé des multiples détails qui en compliquent ailleurs la lecture (m. pl.-1). Comme on le voit, la doucine supérieure repose par l'intermédiaire

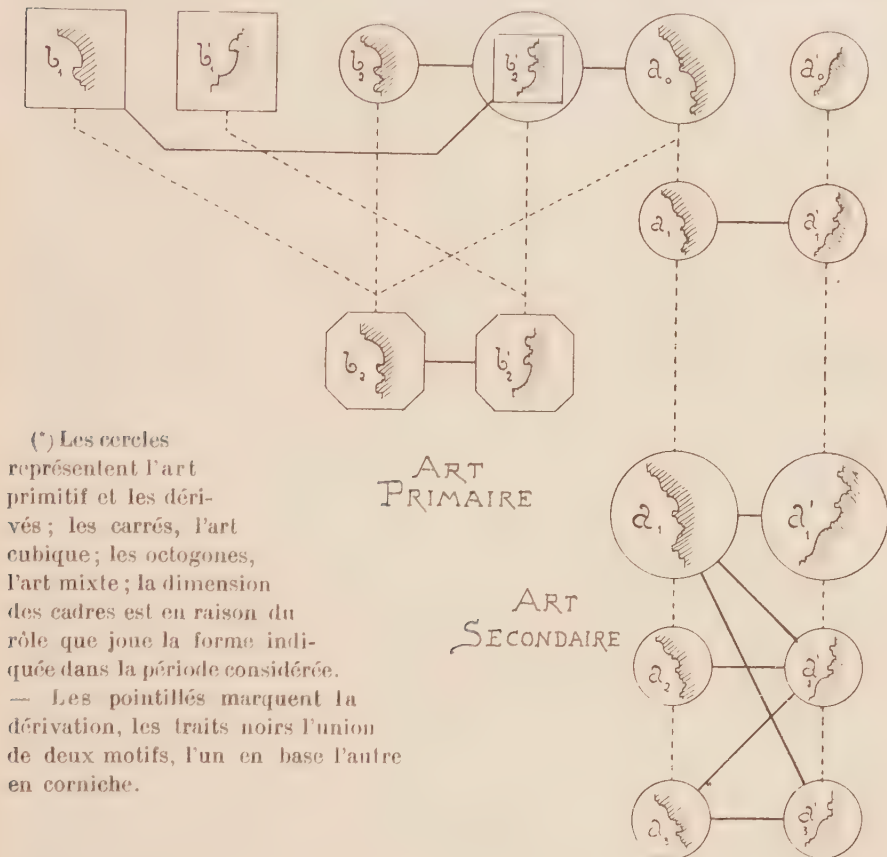


Fig. 47. — Tableau des rapports entre les divers profils de base et de corniche *.

de deux quarts de rond opposés sur le cavet et l'ensemble est relié à la paroi par deux quarts de rond détachés.

Le sanctuaire de Binh Lâm (m. pl.-5) nous montre déjà dans l'art

des édifices, nous donnons chaque fois les listes complètes des bâtiments qui montrent chaque type. Ici pour a_1 , nous avons : Mi Son A_1 ; B_3 , 5, 6 ; C_{1-4} ; D_1 . Les temples A_{2-5} , 7 offrent ce profil un peu modifié dans la partie inférieure qui

correspond ailleurs aux deux quarts de rond opposés. Les copies D_2 et E_4 montrent ce profil a_1 , mais E_4 avec le remplacement des deux quarts de rond par des doucines opposées, qui est devenu constant à cette époque.

primitif le type a_1 , complètement arrêté et dès cette époque il est, jusqu'aux derniers jours de l'art čam, fixé d'une manière complète. Le groupe des deux quarts de rond supérieurs a fait place à un simple listel et les quarts de rond inférieurs à deux doucines⁽¹⁾.

A la fin seulement les deux doucines tendent à se placer suivant un plan oblique, a_2 ⁽²⁾, et la doucine supérieure du groupe des deux doucines basses finit par rester seule, a_3 ⁽³⁾. Cette simplification, qui n'était qu'un rappel d'une forme ancienne (nous la voyons déjà à Binh Lâm décorer divers éléments accessoires du *kalan*), paraît avoir été adoptée dans l'art classique pour rendre plus aisé un plus grand développement de sculptures, tandis que, dans le reste de la période secondaire, ce ne semble plus être qu'un simple abâtardissement.

A ce type a_1 de la corniche correspond comme forme le type a'_1 de la base (pl. CXXXVIII), mais, malgré la similitude des profils, on se tromperait si l'on voyait seulement dans a'_1 l'inverse de a_1 ; les formes se sont rencontrées et se sont opposées, tout en étant parties d'origines différentes. Nous avons vu comment le type de corniche a apparaît sous une forme plus complexe a_0 ; le type de base a'_1 , au contraire, naît d'une forme beaucoup plus simple a'_0 , qui fut communément employée dans l'art primitif pour le décor de petits éléments, piédestaux ou parties accessoires d'édifices; nous ne le rencontrons guère qu'une fois utilisé dans la composition d'un sanctuaire entier; il est vrai que c'est un de ceux, Mĩ Sơn E₁, qui nous rapproche le mieux des formes les plus anciennes⁽⁴⁾. Il consiste en une simple doucine entre ses listels et montre parfois l'adjonction d'un tore au-dessus.

Le profil a'_1 apparaît déjà sous sa forme complète sur certains

⁽¹⁾ Art primitif : Binh Lâm, Pò Nagar de Nha Trang tours principale et N.-O. — Art classique : Tours d'argent *kalan* principal et édifice S.; Tour de cuivre; Tour d'or; Thũ Thiện. — Art pyramidal : Bắng An, Hưng Thạnh tour S.; Nha Trang tour S. — Art dérivé : Mĩ Sơn G₁, H₁, K; Pò Klauñ Garai. —

Autres : Văn Trưng, avec quelques modifications.

⁽²⁾ Hưng Thạnh tour N.

⁽³⁾ Chiền Đàng; Nhạn Tháp; Yañ Proñ, tout à fait déformé.

⁽⁴⁾ On le trouve encore en E₃ à Mĩ Sơn, et à la base de l'édifice antérieur de Khương Mỹ, sous la tour centrale.



Fig. 48. — Mĩ Sơn B₃.

Corniche, pièces d'accent et restes d'amortissement de l'angle N.-O.

piédestaux ⁽¹⁾ et est adopté à Mĩ Sơn A₁ et à Bình Lâm avec des formes voisines du type définitif : en Mĩ Sơn A₁ il s'oppose sous cette forme approchée à a_0 , tandis qu'à Bình Lâm c'est déjà à a_1 qu'il fait pendant. Il n'est pas douteux que le principe de symétrie dont nous parlerons au livre III n'ait influé, dans la grande liberté de cette époque, sur le choix de ce profil a'_1 : et cette circonstance même que les deux profils de corniche et de base furent ensuite rendus identiques prouve clairement le fait. Cette base a'_1 est constituée d'une façon complète à Pô Nagar de Nha Trang dans la forme exacte, mais inverse, de la corniche a_1 : c'est le premier temple où les deux profils de base et de corniche s'opposent avec une symétrie parfaite. Cette nouvelle base aura presque la même importance que le type de corniche correspondant ⁽²⁾. Elle ne se modifiera que par appauvrissements successifs ou inexécution de ses divers détails élémentaires. Un seul fait dans la marche de cette déformation est intéressant à signaler, c'est l'importance chaque jour plus grande de la doucine inférieure. Alors que dans la corniche la grande doucine reste toujours fine et ne s'alourdit guère qu'à Văn Trưng dans les détails des fausses portes, celle de la base tend, à force de s'amplifier dans le cadre restreint qui la limite, à prendre la forme d'un quart de rond, a'_2 ⁽³⁾, ou même, devenant dévorante dans l'ensemble, finit par ramener presque le profil au type primitif, donnant a'_3 ⁽⁴⁾, où le petit congé qui détachait la doucine disparaît parfois tout à fait.

La filiation des deux types a n'est pas douteuse ; il est au contraire très délicat de déterminer celle des motifs b . Pour le type a en effet, tout s'est passé dans l'art primitif et ses dérivés. Mais le type b n'appartient pas exclusivement à l'art cubique : si celui-ci ne montre jamais de profil à doucine, l'art primitif au contraire fit un

⁽¹⁾ Dės de soubassement Mĩ Sơn BCD, piédestal de Mỹ Thạnh.

⁽²⁾ Pô Nagar de Nha Trang tours principale et N.-O. ; Tours d'argent *kalan* principal et édifice S. ; Bắng An ; Nha Trang tour S. ; Mĩ Sơn G₁.

⁽³⁾ Tour de cuivre ; Thũ Thiện ; Hưng Thạnh ; Pô Klauñ Garai ; Nhạn Tháp.

⁽⁴⁾ Tours d'argent édifice S. ; Chiền Đàng tours S. et centrale ; Yañ Proñ ; Mĩ Sơn H₁, 2 et D₃.

emploi considérable du profil à cavet : il lui emprunta même sa base principale.

Nous avons vu que, dans le cas de a , si les deux profils se sont composés un jour dans un groupement symétrique, ils n'en sont pas moins partis de deux types différents et ne possédant qu'un seul élément commun. La question est bien plus complexe pour le type à cavet. Deux éléments essentiels doivent y être distingués dès le début, mais aussi bien dans la série des corniches que dans celle des bases. L'un, le type b_2 et b'_2 , offre l'ensemble d'un cavet et d'un quart de rond ; l'autre, b_1 et b'_1 , soutient le même cavet fondamental par un groupe de deux quarts de rond opposés (fig. 16).

Le type de base b'_2 (pl. CXXXIX) est constant dans l'art primitif⁽¹⁾ et s'y oppose soit à la corniche a_0 dans le corps principal, soit à la corniche semblable b_2 aux parties accessoires. On conçoit fort bien l'union de deux motifs a_0 et b'_2 qui opposent leurs doubles quarts de rond symétriques. Le même type dans l'art cubique tient une place moins importante et s'oppose à la corniche b_1 ⁽²⁾. La corniche et la base b_1 et b'_1 au contraire n'apparaissent que dans quelques parties accessoires des bâtiments de l'art primitif⁽³⁾ ; nous ne les rencontrons sur un grand édifice qu'à la tour S. de Khương Mỹ⁽⁴⁾. En revanche, leur ensemble figure régulièrement et comme le système principal dans l'art cubique⁽⁵⁾.

Le type b_2 en corniche ne semble avoir servi dans l'art primitif que comme variante du type a_0 , dont il possédait le double quart de rond. L'art cubique ne paraît pas en avoir tiré parti, mais le type b_1 , d'un usage si courant, ne différerait guère ; la base b'_2 , très fréquente dans l'art primitif, avait été employée assez souvent par l'art cubique.

(1) Avec filet Mĩ Sơn A'₄ ; B₃, 5, 6 ; C₄ ; D₁ ; D₄ ; E₂ ; Khương Mỹ tour centrale où il s'oppose à la corniche b_1 ; — sans filet Mĩ Sơn A₂₋₇ avec corniche b_1 ; B₇₋₁₃ ; C₂₋₄.

(2) Mĩ Sơn C₆, F₁, F₃ ; Đống Dương édifice S., tour N.-O.

(3) Mĩ Sơn A₁, C₂, A'₅.

(4) Phòng Lê, Phú Thuận paraissent avoir eu la même corniche b_1 . Mĩ Sơn D₆, E₅, eurent la même base b'_1 .

(5) Mĩ Sơn A'₁₋₂ ; Đống Dương tours S., S.-O., porche II ont gardé la même base ; Hoà Lai, Pô Dam, Đống Dương tours S.-O., S., piliers salle III, la même base et la même corniche.

Il était tout naturel alors, quand l'art cubique se fondit dans l'art primitif, qu'il adoptât uniquement ce profil commun. Ainsi l'art mixte présente-t-il d'une façon presque constante, en base comme en corniche, la forme b_2 ⁽⁴⁾.

Il faudrait, pour être complet, étudier encore quelques corniches et quelques bases de formes anormales : nous nous contenterons seulement de les signaler pour ne pas embrouiller cette question complexe (pl. CXXXVIII et CXXXIX). Ce sont la corniche et la base très irrégulières de l'édifice E. des Tours d'argent, du type à cavet dans un des arts dérivés de l'art primitif, arts où cette forme ne se rencontre jamais : des combinaisons de décadence en K à Mĩ Sơn, à Yañ Mun et à Yañ Proñ, les deux derniers présentant une étrange confusion entre la corniche et le bahut ; les bases de Mĩ Sơn E₄ et de Yañ Mun qui sont un redoublement bâtard, l'une d'un cavet, lointain souvenir des bases b'_2 de l'art primitif, l'autre d'une doucine ; la base de Mĩ Sơn K, confusion cette fois de la base et du soubassement dérivés du type à doucine. Tout cela n'a, d'ailleurs, qu'un intérêt bien médiocre, et il n'est guère utile de suivre l'art cham jusque dans ses derniers radotages.

Nous tenons par contre à indiquer les dispositions spéciales des corniches seules conservées ⁽²⁾ dans l'étrange groupe de Văn Trưng (pl. CXL-A, D). Les tours Đưong Long présentent en effet des corniches en grande partie en pierre qui sont de très heureuses variantes du type *a*. A la tour S., le groupe des deux doucines inférieures enferme une série de perles d'un effet charmant : ce groupe est au contraire remplacé d'une façon très amusante à la tour N. par une frise de lions affrontés. Enfin un original motif de corniche a été obtenu au vestibule de la tour N. par la succession d'une ran-

⁽⁴⁾ Đổng Đưong, pylônes I, II, III, pilier central salle III, tour principale, tour N., salle II, Mĩ Sơn A₄₁ présentent cette base b'_2 ; Đổng Đưong porche I, tour centrale ; Mĩ Sơn A₈, 10, 12, 13 ; B₂, 4 ont également la corniche correspondante.

⁽²⁾ La hauteur vide entre le bas des

cadres d'entrepilastres et le sol est trop petite pour qu'on puisse supposer l'existence d'un soubassement, mais les pierres moulurées et transportées à la Résidence de Qui Nhon et qui semblent bien provenir de Văn Trưng ne sont pas forcément des parties de bases et semblent plutôt provenir des babuts sculptés.

gée de têtes de lions d'un dessin assez déformé, mais très accentué.

Quelques particularités sont encore à signaler ailleurs. Dans la première période, où tant de formes diverses sont réunies, nous rencontrons deux exemples de base redoublée, l'une dans l'art primitif à Mĩ Sơn D₄ (pl. CXXX-J), l'autre dans l'art cubique en A'₁; dans les deux cas, la base inférieure est traitée en soubassement supplémentaire; mais c'est cependant une base, car elle est interrompue par la coupure des portes ⁽¹⁾.

La base donne lieu parfois à d'autres enrichissements : ainsi tout l'art de Đống Dương montre un redoublement de la plinthe inférieure, détail sans grande importance dans la composition du profil, mais qui fournit un effet très heureux. Enfin, dans la période secondaire, où l'emploi de la pierre semble avoir eu tant de vogue, nombre de bases sont, comme le soubassement, traitées en cette matière; ainsi que lui elles ont disparu et pour les mêmes raisons. Il en était de même à Mĩ Sơn B₁, édifice qui paraît d'ailleurs avoir été prévu tout en pierre et qui, à peine au-dessus de la base, dut être continué en briques. Cette base montre un curieux exemple d'archaïsme; elle répète la forme b'₂, courante à Mĩ Sơn à la belle époque et perdue complètement depuis; par contre la corniche, comme le montrent les dalles d'arête, y était du type ordinaire a₁.

En outre des appliques et des pièces d'accent qui seront étudiées dans le chapitre suivant, base et corniche reçoivent de riches décors, dans l'art primitif tout d'abord, et surtout dans les arts cubique et mixte. Deux d'entre ces décors méritent seuls d'être examinés, parce qu'ils sont propres à ces éléments. La corniche a₀, qui ne se rencontre qu'à Mĩ Sơn, a son groupe supérieur, doucine et cavet, comme découpé à jour d'échancrures en forme de fleurons, motif étrange dont le sens échappe à première vue ⁽²⁾.

⁽¹⁾ L'état du monument ne permet pas d'affirmer complètement le fait pour A'₁; il se peut alors qu'il n'y ait là qu'un soubassement supplémentaire comme à la

tour centrale de Đống Dương, où des raisons spéciales nécessitèrent l'emploi de cette combinaison.

⁽²⁾ Le même décor se retrouve, mais

Dans la corniche à cavet, qu'elle vienne dans l'art primitif en variante de la corniche à doucine a_0 ou qu'elle soit employée à peu près seule comme dans l'art cubique, c'est au contraire sur l'impression de robustesse qu'insiste le décor; presque toujours une ciselure près des arêtes y forme comme un cadre et accuse le plein; parfois l'addition de métopes, même de cariatides saillantes, vient en augmenter la masse. Les tours de Khương Mỹ sont seules à nous montrer de ces métopes; elles sont en pierre et se décorent de guerriers combattant, à pied ou montés (pl. CXL-C). Les cariatides sont plus fréquentes. Aux trois tours de Hoà Lai elles furent traitées à la corniche principale en forme de *garuḍa* tenant des serpents, aux étages et aux fausses portes en forme d'*apsaras* ⁽¹⁾. La tour O. de Nha Trang s'ornait de ces dernières à la corniche principale. Le vestibule de la tour de Põ Dam présente une tête de lion; une tête d'homme la remplace au même point dans la tour S.-O. de Đồng Dương, tandis que la tour N. de Hoà Lai, édifice d'art mixte sans doute, n'y montre que de simples consoles. Les constructions du même art ont à Mĩ Sơn des *apsaras* à la corniche principale, à Đồng Dương de simples épannelages qui semblent y correspondre.

La corniche présente quelques éléments qui n'ont pas dans la base leurs correspondants. C'est d'abord, immédiatement au-dessous d'elle, un décor qui lui est commun avec les piliers et les piédroits; sa présence montre ainsi le rapport de ces moulures de base et de corniche avec les profils qui terminent en haut et en bas ce genre de supports. Nous avons désigné cet élément, pour son décor constant, par le nom de frise à guirlandes pendantes. Ce motif très spécial (pl. CXLI), qui semble le rappel lointain d'un décor réel suspendu à l'astragale d'un chapiteau, autour du fût qui le supporte, se retrouve, à cette place même, dans de vieux édifices hindous où il

avec une moindre impression de découpe, sur la doucine des soubassements de Mĩ Sơn A₁ et D₁.

(1) C'est au moins ce qu'indique pour

la corniche du corps principal la tour ancienne centrale et celle plus récente N., pour les étages, ce que la tour S. ancienne semble montrer.

semble d'ailleurs le souvenir d'arts encore plus anciens ⁽¹⁾. Nous le rencontrons en ce point aux colonnes des portes dans l'art de la première période ⁽²⁾. Souvent même il se répète sous chaque bague de moulures que les piédroits peuvent porter ⁽³⁾. Nous ne trouvons la frise à guirlandes pendantes ailleurs qu'en ces deux endroits, sous la corniche et sur les supports, qu'en trois cas : autour du dessus du siège qu'occupait le Buddha de la salle III à Đống Dương : elle y peut être interprétée comme les franges du tapis qui recouvrirait ce siège ; elle est utilisée sans aucun sens et seulement à cause de sa valeur décorative pour occuper le vide d'une des niches au piédestal de Mĩ Sơn E₁ ; enfin, fait plus bizarre, elle constitue le décor de la grande face qui termine en haut le vieux piédroit à contrecourbes de Trà Kiệu (fig. 44).

Qu'elle orne des supports ou qu'elle accompagne des corniches, son principe de décor ne change pas. A de petites rosaces qui peuvent être l'expression de têtes de clous, se suspendent des bandes d'étoffes ou des tresses, les unes formant anses, les autres tombant droites ⁽⁴⁾. L'espace circonscrit par l'anse est occupé soit par une chute de fleurons ⁽⁵⁾, soit par un rinceau ⁽⁶⁾ ; parfois la guirlande ne vient pas se rattacher exactement ⁽⁷⁾. Les rosaces qui forment points de départ peuvent être remplacées par des têtes de lion ⁽⁸⁾ ; les guirlandes se recourbent et s'entrecroisent ⁽⁹⁾, se triplent ⁽¹⁰⁾ ; l'art si varié de Mĩ Sơn y encadre, à la grande tour A₁, des *apsaras* saillantes, de face ou de profil (m. pl.-G).

La frise à guirlandes pendantes se complique, dans la seconde

(1) Cf. : entre autres FERGUSON et BURGESS, *Cave Temples of India*, cave I, Ajanta, pl. XLI.

(2) Mĩ Sơn F₄, A'₁ ; en épannelage C₂₋₃ ; édifices anciens et nouveaux de Đống Dương.

(3) Hà Trung, Khương Mỹ tour S., pilier intérieur ?, piédroits porte de la tour principale à Đống Dương.

(4) Certains décors de chaînes, de perles et de pendeloques tombant de

riches ceintures donnent la même forme, divinité Mĩ Sơn E₄ par exemple (fig. 103 et pl. CLXXXVII-P).

(5) Binh Lâm, Mĩ Sơn A₁₀.

(6) Pilastres de la fausse porte S. de Mĩ Sơn A'₁, etc.

(7) Mĩ Sơn F₃.

(8) Colonnes de Mĩ Sơn F₁.

(9) Hoà Lai tour centrale.

(10) Colonnes de Mĩ Sơn A'₁.

période, non seulement de têtes de monstres servant de point de départ⁽¹⁾, mais d'animaux enfilés dans l'anse des guirlandes⁽²⁾. A Mi Son E₄, des décors spéciaux viennent la remplacer : sans doute le sculpteur ne la reconnut-il pas dans la forme un peu particulière qu'elle affecte sur le modèle qui le guidait. Mi Son A₁ : mais le voyons alors y substituer de simples rosaces, ou bien un décor qui rappelle l'élégante chaîne de rinceaux des allèges de D₁, quelquefois un personnage entre deux *gajasingha* ou des animaux qui occupent la courbe de la guirlande. Son sens réel s'est déjà si bien perdu qu'elle vient jouer le rôle d'imposte sous le fronton des fausses portes du vestibule. Elle ne dépasse pas les tours de Chien Hàng. Dans la première période, où elle fut toujours prévue, elle était restée souvent un épannelage⁽³⁾ : le sens de cet épannelage se perdit dès les premiers temps de la seconde période et cette face nue parut froide : aussi la voit-on bientôt doublée⁽⁴⁾, interrompue par une suite de petits trous rectangulaires d'un heureux effet⁽⁵⁾ (pl. CXL-II), coupée d'une frise de singes⁽⁶⁾, barrée de rayures horizontales⁽⁷⁾, ou même divisée en quatre bandes deux par deux⁽⁸⁾. Elle disparaît même de quelques édifices, encore d'assez bonne époque et s'éclipse complètement à la fin de l'art cham⁽⁹⁾.

Les dalles d'arête ne sont pas un décor, mais un simple moyen de construction (pl. CXLII), d'ailleurs des plus dangereux et qui amena juste les résultats contraires aux services qu'on dut en attendre : loin de renforcer l'angle, qui, dans un édifice en briques est si exposé, elles contribuèrent à le ruiner en divisant sa masse. Par contre elles purent parfois soutenir et maintenir en place la pièce d'accent⁽¹⁰⁾. Peut-être est-ce à quelque raison de ce genre qu'on doit

(1) Édifice S, des Tours d'argent.

(2) *Kalan* principal aux Tours d'argent, Chien Hàng, fragment provenant de Trà Kiệu au musée de la Société des Études Indochinoises, à Saïgon.

(3) Mi Son B₁₀ C₁, 2, etc. ; Pô Nagar de Nha Trang.

(4) Tour de cuivre, Thủ Thiện, Dương

Long, Pô Klauñ Garai tour centrale.

(5) Dương Long tour S.

(6) Vestibule de la tour principale des Tours d'argent.

(7) Mi Son H₁.

(8) Nhạn Tháp.

(9) Bàng An ; — Yañ Proa, Pô Romê.

(10) Phú Thuận.

leur épaissement dans la période secondaire⁽¹⁾. Ce qui leur permit à Hưng Thạnh de se transformer en décor figure de Garuda supportant Visnu. Ailleurs, le sens s'en perd, comme des autres éléments de l'architecture, et nous les voyons à Mĩ Sơn G, recevoir un profil un peu différent de la corniche même qu'elles devaient consolider (m. pl.-F). Elles ne paraissent guère avoir fait défaut que dans l'art cubique et nous les trouvons dans tout l'art cam; elles occupent parfois même les arêtes intérieures⁽²⁾ de la corniche sur le pilastre d'angle; enfin nous les retrouvons jusque dans les derniers édifices: on les rencontre encore à Pũ Romé dans une corniche bâtarde qui ne mérite vraiment pas ce soin.

Quant aux pierres de coin, c'est un autre détail de construction plus heureux, mais qui ne s'est guère conservé hors de l'art primitif: nous en avons cependant trouvé une qui jouait le rôle de support de pièce d'accent, dans les décombres du monument de basse époque, B₂, de Mĩ Sơn; il est possible d'ailleurs que ce fut surtout pour ce second rôle qu'elle ait été installée.

La grande face de corniche possède bien, elle, sa réplique dans la base: c'est la plinthe finale, souvent importante et parfois redoublée; mais la grande face prend un caractère spécial de ce fait qu'à l'inverse de la plinthe elle ne suit pas tous les ressauts des profils: dans la plupart des cas, elle ne se détache qu'aux arêtes correspondantes au pilastre d'angle, et file rigide ment au-dessous de tous les autres. Elle a d'ailleurs des rôles multiples, plus complexes que ceux de la plinthe: par la place qu'elle occupe elle compte beaucoup dans l'effet de la corniche et du monument, elle sert de base à l'amortissement d'angle, elle reçoit les pièces d'accent.

Très en vue, elle eut dû être toujours ornée. Nous la voyons en effet parfois couverte de riches rinceaux⁽³⁾, d'une frise de guerriers en selle sur des chevaux au galop⁽⁴⁾, d'animaux affront-

(1) Dương Long.

(2) Mĩ Sơn A₂, B₂; Hoà Lai; Bông

(3) Kalan principal des Tours d'ar- Dương; Mĩ Sơn E₂.

gent.

(4) Khương Mỹ tour S.

tés ⁽¹⁾, de singes ⁽²⁾, de *gajasimha* ⁽³⁾, parfois d'ascètes enfermés dans des ogives décoratives ⁽⁴⁾ (fig. 19). Elle est à l'occasion traitée en pierre, à l'époque où cette matière joue un si grand rôle ⁽⁵⁾.

C'est pour mieux soutenir l'amortissement qu'elle ressaute sur le pilastre d'angle ⁽⁶⁾; si l'amortissement est multiplié, ou au con-



Fig. 19. — Dưong Long.

Tour N., grande face de corniche. Hauteur : 0 m. 45.

traire supprimé, elle ressaute à chaque pilastre ⁽⁷⁾, cas fort rare, ou ne ressaute sur aucun ⁽⁸⁾.

Enfin, comme support de pièces d'accent, elle s'accompagne, aux angles, de renforts que nous étudierons avec la pièce d'accent qui en est la raison d'être. Notons seulement ici que leur sens se perdit à l'occasion et que nous voyons ces renforts employés comme ornements dans l'axe du pilastre d'angle et sur les amortissements à Thù Thiệu, tandis qu'ils figurent même aux angles de la corniche de Nhạn Tháp qui ne possède pas de pièces d'accent.

La grande face de corniche ne sert pas, comme on pourrait s'y attendre, de départ au terrasson qui recouvre sur un corps l'espace laissé libre par le corps immédiatement suivant. Un bahut, qui trouve mal sa raison d'être dans un édifice en briques, s'interpose. Parfois, il est vrai, il est réduit dans l'art primitif à très peu de

⁽¹⁾ Tours d'argent *kalan* principal, 1^{er} étage; Hưng Thạnh.

⁽²⁾ Dưong Long tour centrale.

⁽³⁾ *Id.* tour N.

⁽⁴⁾ Dưong Long tour S.

⁽⁵⁾ Tour d'or; Tour de cuivre; tour centrale de Chiền Đàng.

⁽⁶⁾ Elle est rigide sur la tour centrale de Pô Dam, sur celle de Đồng Dưong, à Mĩ Sơn E₄ et à Pô Romê.

⁽⁷⁾ Hoà Lai; la multiplication des amortissements n'est ici qu'une hypothèse.

⁽⁸⁾ Tour S. des Tours d'argent, Hưng Thạnh, Yañ Mưm.

chose ⁽¹⁾, mais par contre il est souvent assez important ⁽²⁾. Le décor en est obtenu par de petits personnages ou des atlantes ⁽³⁾, des animaux devant des chevets ⁽⁴⁾, des figures dans des niches ajourées ⁽⁵⁾, ou des orants dans des niches pleines ⁽⁶⁾. Plus fréquemment la petite figure, qui autrefois nécessita la présence du chevet, a disparu, et il ne reste que le fond devant lequel elle se détachait : c'est ou un simple dé mouluré et orné de petites feuilles aux angles, analogue à ceux qui ornent le soubassement de l'étage à Mĩ Son B₅ ⁽⁷⁾, ou de simples appliques ⁽⁸⁾.

A ces appliques se réduit parfois tout le bahut apparent dans la seconde période et, si le terrasson ne vient pas mourir à leur pied, il s'arrête en arrière sur une simple face verticale ⁽⁹⁾. Ces mêmes appliques garnissent encore le bas des voûtes raides qui ne comportent pas de bahut ⁽¹⁰⁾. Mais le plus souvent tout décor manque, et seul subsiste le fond sur lequel se détachaient souvent les motifs décoratifs, un simple cours de doucines opposées ⁽¹¹⁾. Alors le bahut qui, à l'origine, était interrompu par le soubassement propre des amortissements d'angle, file sur toute la longueur de la corniche, jusqu'au jour où, comme il fallait s'y attendre, il se confond avec celle-ci ⁽¹²⁾.

Cet élément dans l'art cubique s'accuse avec moins de netteté ; cependant la présence d'antéfixes au-dessus de la grande face de corniche dans les édifices de Hoà Lai indique son existence d'une façon

⁽¹⁾ Mĩ Son B_{5, 6} : C₂.

⁽²⁾ Mĩ Son A₁, Pô Nagar de Nha Trang tours principale et N.-O.

⁽³⁾ Mĩ Son B_{5, 6}, où ces détails sont malheureusement ruinés et à peine reconnaissables.

⁽⁴⁾ Mĩ Son C₁, véritables métopes de pierre dont le rôle n'est qu'hypothétique. Cf. *I.C.*, I, p. 385, fig. 85. Ce motif se retrouve dans l'art secondaire, à Hưng Thạnh.

⁽⁵⁾ Mĩ Son C₄.

⁽⁶⁾ Mĩ Son A₁, Bình Lâm.

⁽⁷⁾ Pô Nagar de Nha Trang tour principale.

⁽⁸⁾ Vestibule de Mĩ Son B₆, terrasson des appuis de fenêtres de Mĩ Son B_{5, 6} ; tour centrale de Khương Mỹ, où trois appliques correspondent à un pilastre ; tour N.-O. de Nha Trang, où une seule a gardé une ou deux briques de son fronton.

⁽⁹⁾ Pô Klauñ Garai.

⁽¹⁰⁾ Tour N.-O. de Pô Nagar de Nha Trang, étage, édifice S.-E. ; vestibule du *kalan* principal aux Tours d'argent, à Pô Klauñ Garai, Bắng An, etc.

⁽¹¹⁾ *Kalan* principal des Tours d'argent, avec appliques ; Tours de cuivre, d'or ; Thũ Thiệu.

⁽¹²⁾ Yañ Mum ; Pô Romē.

peu douteuse, et l'art mixte présente les rangées d'appliques que nous avons signalées précédemment ⁽¹⁾.

Quant au terrasson en doucine molle de l'art de Mĩ Sòn et de Pô Nagar, il est remplacé ensuite par une surface horizontale ; c'est la disposition, très vicieuse d'ailleurs, que nous indiquent les derniers édifices ⁽²⁾. Dans l'intervalle considérable qui les sépare des premiers, la ruine générale de cette partie dans les monuments ne permet guère de déterminer avec exactitude quelles furent les dispositions adoptées ; la Tour de cuivre seule nous fournit un jalon : bahut et terrasson s'y présentent sous la forme de gradins irréguliers qui se prêtent aux saillies diverses du corps, des fausses niches et des amortissements ⁽³⁾.

Avec le terrasson finit l'étude du noyau élémentaire de la tour ; bien que peu différents, dans le principe, du corps principal, les étages s'en écartent cependant, au moins par les proportions (fig. 20) ; les divergences ne sont pas, comme nous l'avons vu au chapitre II, uniformes dans les différentes sections de l'art ċam : dans l'art cubique, la hauteur est plus basse et la largeur plus forte par rapport aux éléments correspondants du corps principal que dans l'art primitif ; les dispositions de la tour N. de Hoà Lai montrent d'une façon curieuse le relèvement des étages entre l'art cubique et l'art mixte qui tend à rapprocher ce dernier de l'art primitif. La comparaison, il est vrai, ne porte pas sur les mêmes étages, mais, en tenant compte de leurs variations légères de proportion, il n'en est pas moins curieux de constater que la fausse niche au 1^{er} étage de la tour centrale est ornée d'un cadre rectangulaire horizontal, d'un carré au II^e étage de la tour S., et d'un nouveau rectangle au 1^{er} de la tour N., mais cette fois en hauteur.

Dans la période secondaire, la hauteur des étages continuera de s'accroître, pour devenir à la fin de l'art ċam complètement disproportionnée par rapport aux beaux exemples anciens.

(1) Mĩ Sòn A₁₂₋₁₃.

(2) Pô Klauñ Garai et Pô Romê.

(3) Cf. pl. LI.

Examinons successivement chacun des éléments que nous avons passés en revue au corps principal. Décors de pilastres, d'entrepilastres, de corniche, avec leurs divers détails, sont toujours traités de même. Par suite de la réduction de hauteur, la proportion change



Fig. 20. — Pō Klauñ Garai.
Tour d'entrée, étages, angle S.-O.

pour devenir extrêmement trapue, et la composition de chaque étage en fait, non un étage complet, mais la section supérieure d'un étage semblable au corps principal, pour la plus grande part enfoncé dans celui-ci ; si la largeur de l'étage n'est que les $\frac{4}{5}$ de celle du corps principal, sa corniche sera très voisine des $\frac{4}{5}$ de celle générale, mais la hauteur totale pourra très bien ne pas atteindre le $\frac{1}{4}$ de la hauteur du corps : la corniche nouvelle paraîtra

prendre alors une importance exagérée. Est-ce pour cette raison et par un réel sentiment des proportions que les Ćams n'ont jamais donné de base à l'étage ⁽¹⁾? La présence des niches ou des appliques n'y contredirait pas, si l'on admet, suivant l'hypothèse que nous proposerons plus loin, que leur origine ne les rend nullement solidaires de la base et qu'elles peuvent, sans sortir de leur rôle véritable, servir à décorer n'importe quel élément. Peut-être la seule raison est-elle le souci de garder au pilastre d'angle qui doit, par l'élargissement de la corniche, porter l'amortissement, une hauteur qui ne soit pas ridicule par rapport à sa largeur nécessaire. La même intention expliquerait pourquoi le nombre des pilastres se réduit généralement à quatre au I^{er} étage et à trois au II^e, les fausses niches, proportionnellement plus importantes que les fausses portes, cachant le ou les deux pilastres centraux; au III^e étage, il n'est généralement plus de division en pilastres et d'ailleurs, si nous en croyons l'exemple de la tour principale à Pò Nagar de Nha Trang, il n'est plus sur cet étage d'amortissements. L'art cubique, moins gêné par cette sujétion, montre un plus grand nombre de pilastres : ainsi la tour centrale de Hoà Lai, dans son étage très bas, peut-être muni d'une base, possède quatre pilastres, si écartés au centre que l'ensemble serait aisément compté comme en représentant six par face.

À la tour centrale de Đống Dương, art mixte, où l'amortissement, s'il exista, fut très petit, le pilastre central est si large qu'on peut en compter cinq en tout.

Le décor ordinaire des pilastres à l'étage est à l'origine formé par des niches ⁽²⁾ qui en cachent le pied, plus tard par des appliques ⁽³⁾; elles sont souvent fort importantes et parfois entament la corniche ⁽⁴⁾. L'entrepilastre s'orne d'orants simples ⁽⁵⁾ ou enfermés dans des niches ⁽⁶⁾ ou encore montés sur un éléphant ⁽⁷⁾.

⁽¹⁾ Exception faite pour la tour S. de Hoà Lai, monument d'art cubique où la composition du panneau en long rend plus normale la présence d'une base.

⁽²⁾ Mĩ Sơn A₁.

⁽³⁾ Tours d'argent, de cuivre, etc.

⁽⁴⁾ Mĩ Sơn A₁₂₋₁₃.

⁽⁵⁾ Mĩ Sơn B₃.

⁽⁶⁾ Mĩ Sơn A₁.

⁽⁷⁾ Khương Mỹ tour S.

Un autre décor, qui eut une vogue assez grande dans l'art primitif pour être seul copié dans les répliques postérieures, est le motif que nous avons désigné du terme approché de métopes; elles sont soit taillées dans la brique même de la paroi, soit en pierre et détachées en avant. La tour de Bình Lâm nous montre un bel exemple du premier système, lions dressés de profil au I^{er} étage, *apsaras* au second, lion ou petite figure qui de ses bras étendus étreint des serpents au III^e. Pô Nagar de Nha Trang, dans sa tour principale, offre en ce rôle oies, biches et éléphants; Chiên Đàng remplace les biches par des lions. Un des édifices de Trà Kiệu comportait le même décor, car une oie-métope, n° 69 du Jardin de Tourane, paraît en provenir. Les petits *gajasimha* de terre cuite trouvés près de G₁ à Mĩ Sơn avaient sans doute le même rôle (pl. CLXXIV-D). Peut-être ce motif si curieux n'est-il point spécial à l'art čam et le retrouverait-on à Java: il est difficile d'interpréter autrement les oiseaux qui figurent dans une des représentations d'édifice⁽¹⁾ que nous y avons rencontrées, à moins, chose d'ailleurs peu probable, que ce ne soit l'image d'oiseaux véritables. Au premier système se rapportent peut-être les têtes de Phú Ninh, de Quá Giảng: c'est au moins ce que semblent indiquer la petite représentation de *kalan* du tympan de F₁ à Mĩ Sơn⁽²⁾, et à Java encore le Čandi Bima de Dieng⁽³⁾.

D'étage en étage tous les éléments se répètent en se réduisant et en se simplifiant, jusqu'au III^e étage, rarement conservé, et qui est traité différemment dans les quelques exemples où il a subsisté. Le sommet de la tour est octogonal⁽⁴⁾ ou carré⁽⁵⁾; il est rond à Văn Trưng, mais cette disposition paraît, comme les trois tours, exceptionnelle. Il est vraisemblable que les deux premières formes furent à l'origine employées concurremment, peut-être avec une certaine prépondérance de la forme octogonale pour les grands

(1) Gunang Gansir. Cf. *B.E.F.E.-O.*, VII, pl. II, n° 39.

(2) Cf. *I.G.*, I, p. 425, fig. 95.

(3) Cf. *B.E.F.E.-O.*, VII, p. 43, fig. 97.

(4) Pô Nagar de Nha Trang tour principale.

(5) Mĩ Sơn B₃.

édifices, du plan carré pour les petits, où le moindre nombre de détails rendait plus délicate la transition entre la forme initiale, carrée, et une terminaison octogonale ou ronde. Celle-ci, de pierre, paraît avoir suivi la forme adoptée pour le dernier étage. Octogonale, elle prend, si nous en croyons un fragment trouvé au pied de Mí Son A₁, l'aspect d'une pyramide curviligne (pl. CXLII-W); carrée, elle affecte celui d'une pyramide très allongée, étranglée au tiers inférieur si l'on s'en rapporte à l'exemple de la pierre terminale tom-

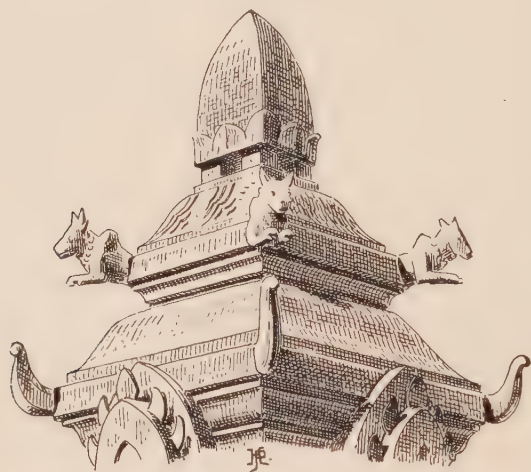


Fig. 21. — Pô Klauñ Garai.
Tour principale, couronnement.

bée au pied de B₃ (m. pl.-B). Dans les deux cas elle sort d'une espèce de calice de lotus. Même alors que la pierre est carrée, ce support se rapproche du plan octogonal par la saillie plus grande que présentent les feuilles des axes (m. pl.-A₂), de telle sorte qu'une pierre terminale carrée pouvait fort bien trouver place sur une terminaison à huit pans. Ce même support, intermédiaire comme masse, existe au contraire à Phú Hung sous une terminaison circulaire, dont il ne reste d'ailleurs que le contour de base (m. pl.-O).

Nous avons rencontré en plusieurs points des sortes d'antéfixes en

forme de feuille étranglée près de la pointe inférieure⁽⁴⁾, silhouette très fréquente dans le décor de l'art primitif (m. pl.-N); elles semblent avoir garni les angles du dé octogonal qui constitue la partie en briques du couronnement de ce type; dans l'art secondaire au moins, ce décor est parfois uni à la pierre terminale⁽²⁾.

Nous n'avons qu'un exemple de couronnement circulaire dans l'art primitif, encore n'est-il plus en place et son attribution est-elle problématique: la pierre terminale n'en a pas été retrouvée. C'est le couronnement de D₄ de Mĩ Sơn (m. pl.-L). Cette forme ronde, ou la forme octogonale, paraissent avoir été préférées dans la seconde période, sauf à la fin⁽³⁾. Nous avons même un exemple de *liṅga*⁽⁴⁾ constituant le motif final. Il semble que la forme octogonale ou circulaire, que nous voyons côtelée aux beaux couronnements de Dương Long, ait influé sur le décor de pierres terminales carrées, car nous ne rencontrons plus celles-ci nues, mais ornées sur chaque face de côtes peu saillantes⁽⁵⁾ (m. pl.-M, R). Celles-ci ne figurent pas cependant sur les derniers couronnements conservés à Pō Klauñ Garai et à Pō Romē: par contre, sur ce dernier exemple se voient des dessins dont le sens nous échappe⁽⁶⁾ (m. pl.-Z₃).

Enfin, suivant une tradition recueillie par M. Lemire⁽⁷⁾, certaine tour du Bình Định aurait porté une terminaison métallique. Bien que fourni à l'occasion des tours de Hưng Thạnh, ce souvenir ne paraît pas les concerner, car le couronnement de l'une d'elles nous est connu: nous en possédons le support, et sa forme carrée appelle l'habituelle pierre finale en pyramide curviligne à quatre faces. Cette terminaison en épi métallique, qui semblerait assez naturelle au Cambodge, viendrait plus aisément achever les tours à moitié

(1) Mĩ Sơn A₁, Pō Nagar de Nha Trang tour principale; Mĩ Sơn E₄; Nhan Biều.

(2) Đại Hữu.

(3) Chánh Lộ, Đại Hữu, Mission de Phanrang, tertre de Padaran; Mĩ Sơn G₁, couronnement trouvé à Mĩ Sơn entre Bet D.

(4) Pō Nagar de Nha Trang tour S.

(5) Tháp Tháp, Linh Thái, Yên Proñ.

(6) Le R. P. Durand a cru y voir l'*om-kāra* quatre fois répété. Cf. B.E.F.E.-O., III, p. 598.

(7) Les Tours kiames du Bình Định. Exc. et Recom. T. XIV, n° 32, p. 210. Cf. I.C., I, p. 196.

khmères de Vãn Trong. Elle ne serait possible que sur la haute tour centrale, car l'une de celles de côté, la tour S., a son couronnement presque complet en pierre. Le fait serait encore, ainsi, assez exceptionnel : toutefois il convient de signaler dans les fragments conservés à Pò Nagar de Nha Trang la présence d'une belle pierre porte-hampe d'exécution certainement ancienne⁽¹⁾ (fig. 45, 46).

Nous n'avons aucune donnée sur les terminaisons d'édifices dans l'art cubique et mixte. L'extrême fin de la tour S.-O. de Pò Dam fait défaut et ce détail n'est pas lisible sur la reproduction d'édifice du tympan de F₁ à Mí Son.

(1) Si cette pierre appartient bien à la grande tour, il reste un doute sur sa position ; nous avons adopté l'une des solutions dans notre planche XXII ; l'autre est aussi acceptable : la hampe serait alors

au sommet de la tour et le vestibule aurait reçu la pierre de couronnement adorée dans la tour S., qui ne trouve de place nulle part. Cf. *B.E.F.E.-O.*, II, p. 40.

CHAPITRE VII

L'ARCHITECTURE. — ÉLÉMENTS SPÉCIAUX A L'ART ČAM.

Introduction. — Appliqués ⁽¹⁾, origine et transformations : période primaire, art primitif, — art cubique, — art mixte; — période secondaire. — Pièces d'accent ⁽²⁾ : — formes diverses à l'origine, — leur importance relative; — la pièce d'accent ornementale; — en *makara*, — en *apsaras* et autres motifs; — dans l'art cubique, — mixte; — renforts. — Amortissements d'angle; — leur rôle; — l'amortissement dans l'art cubique; — dans l'art primitif et secondaire, répartition; — assiette; — les trois périodes de son histoire; — amortissements indiqués seulement par leur couronnement; — amortissements spéciaux; — amortissements des fausses portes et des fausses niches ⁽³⁾.

Nous abordons dans ce chapitre une des études les plus intéressantes qu'offre l'art čam : celle des éléments qui lui sont propres, qu'on ne retrouve dans aucun art voisin, ni même, à notre connaissance du moins, dans aucun autre art. Faut-il supposer que cette originalité fut cherchée des Čams ? Ce serait mal connaître le traditionalisme et les habitudes d'anonymat de l'artiste oriental. Ces formes ont dû naître naturellement des besoins divers et si, pour la plupart, elles sont déjà constituées lors de l'apparition brusque, au ^{viii} siècle, de l'art čam dans sa perfection, il ne paraît pas cependant impossible d'en reconstituer la genèse. Il est rare en tout art qu'après le passage

(1) Planches CXLIII à CXLVI.

(2) Planches CXLVII à CXLIX.

(3) Rappelons (voir note 1, p. 17, I.C., I) que les mots « applique », « pièce d'accent » et « amortissement » désignent les

éléments que nous avons appelés dans nos *Caractéristiques de l'art čam*, B.E.F. E.-O., I, p. 245 et suiv., respectivement « pilette à ogive », « acrotère » et « pinnacle ».

graduel d'une forme à une autre les intermédiaires disparaissent entièrement : ils restent à l'état de variantes, se répètent souvent ainsi jusqu'aux derniers jours et parfois reparaissent brusquement comme des motifs censés neufs aux derniers temps de la décadence ⁽⁴⁾. C'est en ce sens seulement qu'il faut interpréter les séries que nous présenterons : les exemples choisis d'états antérieurs pourront être parfois, dans la réalité, postérieurs en eux-mêmes aux exemples des types qu'ils ont amenés : ils ne seront dans ce cas cités que comme rappels de formes antérieures hypothétiques. Le procédé est dangereux ; mais l'étude de l'art čam se présente dans des conditions tellement spéciales, comme nous l'avons dit au début de ce livre, qu'il faut nous permettre l'emploi de méthodes inaccoutumées.

La base čame présente un élément décoratif très particulier et très caractéristique ⁽²⁾ que nous avons désigné, faute de mieux, sous le terme un peu vague d'applique. Ce décor si spécial est de tous les temps et de toutes les formes de l'art čam. Nous allons passer en revue rapidement ses différents aspects.

Dans l'art primitif, l'applique se présente plus volontiers sous la forme d'un petit corps peu saillant, mouluré, qui s'élève sur la plinthe et que termine un fronton ogival : celui-ci est orné de feuilles attachées à un rameau ondulé qui descend du sommet de l'ogive ; elles se relèvent toutes vers le haut, et donnent à l'ensemble un certain aspect de flammes. Une bande verticale, et parfois une petite figure d'orant debout, occupe souvent le devant de l'applique ⁽³⁾. L'art cubique y montre une terminaison toute différente. La double chute de fleurons s'étale et au lieu de s'enfermer dans un contour ogival affecte plutôt la forme d'un U très large renversé ⁽⁴⁾ (fig. 22). Dans

⁽⁴⁾ Nous en avons un exemple typique dans l'art de Java : Cf. *B.E.F.E.-O.*, VII, p. 50 en bas.

⁽²⁾ L'applique n'est pas rigoureusement propre à l'art čam ; on la trouve sous une forme un peu spéciale dans

l'art primitif du Cambodge (VII^e-X^e siècles) et dans certaines constructions de l'art médiéval dans l'Inde.

⁽³⁾ Mⁱ Son D₄ par exemple.

⁽⁴⁾ Mⁱ Son F₃, par exemple.

l'art mixte, la silhouette redevient exactement celle de l'applique dans l'art primitif ⁽¹⁾ : par contre, chaque motif correspondant à une ancienne feuille se transforme en une large plaque de rinceaux du style de l'art cubique. La seconde période montre une forme plus constante, dérivée directement de celle de l'art primitif, mais le décor du fronton semble le plus souvent n'être plus compris ⁽²⁾ et bientôt disparaît, tandis que les plans se multiplient ⁽³⁾, se bombent ⁽⁴⁾ pour finir par une forme générale de prisme surmonté d'une pyramide curviligne tronquée ⁽⁵⁾.

Comme on le voit, l'histoire de l'applique est complexe ; la présence presque simultanée de deux types différents dans l'art primitif et l'art cubique oblige à lui reconnaître une double origine. Occupons-nous d'abord de l'applique dans l'art primitif : ici encore nous allons être obligé de constater un double point de départ.

Un des décors courants de l'art čam consiste à représenter dans les parties en vue et qui, nues, paraîtraient froides, des figures en prière ; elles sont souvent sous des niches ⁽⁶⁾, mais l'abri n'est qu'un supplément, l'intérêt est dans la petite figure et l'hommage qu'elle rend au dieu ; un fait le prouve : elle est souvent représentée seule et c'est ainsi qu'elle constitue le décor constant des étages à Mí Son ; les petits personnages sont debout devant les pilastres ou les entrepilastres, qui restent lisses pour leur fournir un fond commode ⁽⁷⁾.

Le même décor vient tout naturellement orner la base, mais le profil de celle-ci était trop accentué, il devenait nécessaire d'y établir une surface plane où pût s'appuyer l'orant : c'est ce qui fut fait sur les petits édifices comme A₂₋₇, B₇₋₁₃ (pl. CXLIII-A). Ce renfort lisse, qui permet à la petite statue de se dresser contre la base, est une des origines de l'applique.

L'installation de ce fond n'était pas d'ailleurs un fait excep-

(1) Ex. : Đống Dượng tour principale.

(5) Pô Klanú Garai.

(2) *Kalan* des Tours d'argent, Chiên Đàng, Chánh Lộ.

(6) Bas des entrepilastres de Mí Son B₅ par exemple.

(3) Mí Son G₁.

(7) Mí Son B₅ ; C₁, 2 ; D₅.

(4) Pô Nagar de Nha Trang tour S.

tionnel ; c'était l'habitude à cette époque, et ce devint une règle générale pour tout l'art čam, de ne pas représenter les figures isolées : presque toutes les statues se détachent devant un chevet. Celui-ci peut recevoir n'importe quelle forme, comme le montrent les petites statues de Mĩ Son⁽¹⁾ ; mais il parut sans doute plus naturel de le composer suivant la forme de tout pignon, qu'il fasse partie d'un édifice, d'une fausse porte ou d'une simple niche d'entrepilastre (pl. CXLIII-D, E). Ainsi sont exécutés les chevets des métopes de C₁ à Mĩ Son⁽²⁾. Devant la base, un petit corps se dresse et se termine par un motif de feuilles descendant d'un décor central supérieur ; elles s'enferment dans un contour à peu près ogival. Nous obtenons ainsi toute la série des appliques très caractéristiques de l'art de Mĩ Son A₁⁽³⁾, avec leur petite figure debout en avant. On peut dire que dès ce moment l'applique dans sa forme simple est constituée. Nous allons la voir se développer par suite de la rencontre d'une autre forme née d'une autre origine.

Nous avons dit qu'une des façons dont est présentée la figure d'orant consiste à l'enfermer dans une niche, et un exemple intéressant en est donné par certaines métopes de l'art primitif : ainsi dans celles présumées de Mĩ Son C₁, la petite figure se détache devant une niche, d'autant plus compréhensible qu'elle est à jour (pl. CL-E). Cet encadrement du personnage constituait un parti très heureux : il fut couramment employé dans le décor des parements et constitua par la fausse niche l'élément principal de l'ornementation des étages.

On l'employa de même à l'ornementation des soubassements : il était tout indiqué qu'il concourût à celle de la base. Dans les

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 355, fig. 76, et ici fig. 72, 74.

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 385, fig. 85. C'est suivant le même principe, mais en beaucoup plus grand, qu'est exécuté le chevet d'une des petites statues de A et que seront faits plus tard ceux des grandes figures d'Uma à Nha Trang et de Čiva aux Tours d'argent.

⁽³⁾ Mĩ Son A₁ étage du vestibule, le chevet y dessine une ligne déchiquetée ; B₆, C₃, D₁, il s'enferme dans un contour ogival (pl. CXXXIV-E) ; B₃₀, un nouveau chevet lisse s'interpose entre la figure et le chevet profilé (pl. CXLIII-G) ; B₅, C₄, D₆, ce chevet intermédiaire est remplacé par une simple bande d'appui (m. pl.-B, H).

petits édifices, la combinaison était facile, et la niche prit ainsi la même valeur de fond, bien que montrant ses colonnettes de support ⁽¹⁾ (pl. CL-A). Il est fort possible que la présence de la niche dans ce rôle ait contribué à faire adopter la forme du chevet ogival pour le plan interposé entre l'orant et la base; ce qui est certain, c'est que les deux systèmes se fondirent et qu'un certain nombre d'appliques forment à la fois chevet et niche ⁽²⁾ (pl. CXXX-C). Si l'édifice était important, la base était trop saillante, la niche eût été trop haute: comme pour les fausses niches, le décorateur la composa de plusieurs plans: par exemple dans la partie principale de la tour A₁ à Mĩ Son, l'applique est semblable à une petite fausse niche à trois corps (pl. CXXXV); elle n'en a plus que deux devant les vestibules, et les corps postérieurs ont naturellement la forme de chevet qu'ils ont dans les fausses niches. Ainsi l'applique se développe et nous voyons pour la première fois à la tour S. de Khuong Mỹ, le système mixte indiqué plus haut, niche et chevet en corps multiples: pour plus de richesse, le plan antérieur, la demi-niche, est ici en pierre (pl. CXLIII-F).

Dans ces exemples, l'applique ne prend pas encore un caractère indépendant, parce que, bien que comptant déjà plus pour la masse totale que pour la petite figure, celle-ci en est encore le motif central.

Le passage se fit aisément par voie d'épannelage: faute de temps ou de main-d'œuvre spéciale, la masse longue où devait être sculptée la figure, ne fut pas ciselée en nombre de points ⁽³⁾: aussi elle ne tarda pas à n'être plus comprise, perdit alors son épaisseur et se réduisit rapidement à une simple face nue, interrompant tous les profils: c'était là, dans sa simplicité, un motif agréable, et il est très compréhensible qu'on l'ait utilisé sans chercher plus loin. A Mĩ

⁽¹⁾ Métopes de Phú Hưng, de C à Mĩ Son, surtout petite figure du pignon de A₅.

⁽²⁾ Appliques aux dés du soubassement B C D, appliques de D₁.

⁽³⁾ Édifices restés en partie en épannelage Mĩ Son E_{2, 3, 7} ou achevés pour le reste C_{1, 2, 5}, Pò Nagar de Nha Trang tour principale.

Son ce système est encore exceptionnel⁽¹⁾ et n'est guère adopté que lorsque les appliques sont très petites : ailleurs il devient courant⁽²⁾ (pl. CXLIII-I, L).

Mais cette bande nue, malgré son effet heureux, dut paraître froide en un art si surchargé ; il est possible aussi qu'on l'ait prise comme l'attente d'une bande de sculptures : nous la voyons alors s'orner d'une suite de rinceaux⁽³⁾ (fig. 23) ; détail curieux, la petite applique de la base enterrée sous la tour centrale de Khương Mỹ, par suite des plus anciennes, montre déjà ce motif⁽⁴⁾, preuve claire que tout ce processus s'était accompli avant l'apparition des édifices que nous avons conservés et que les exemples que nous en donnons ne sont que des survivances des états successifs de l'applique.

Dans la genèse ainsi exposée, le point de départ est l'orant debout devant la base ; la niche ne fait qu'aider à constituer la forme du chevet et donner la multiplication des plans de l'applique. Dans l'art cubique, au contraire, c'est la niche l'élément initial, et c'est à une raison très différente qu'est due la multiplication des plans, d'un caractère d'ailleurs tout autre.

La niche utilisée comme décor nous est donnée en type par le beau piédestal de Mĩ Sơn E₁⁽⁵⁾ ; nous la voyons constituée par un arc surbaissé qui montre à ses extrémités le détail, caractéristique pour son origine, de deux têtes de *makara*, et par deux colonnes, ou mieux deux petits piliers rectangulaires, finement profilés et ciselés. Elle est présentée ou dans son rôle naturel de niche enfermant un ascète, ou comme simplement décorative. Ce second fait montre clairement qu'elle offre en elle-même tout l'intérêt et qu'elle ne prend pas sa valeur de la figure même qu'elle enferme ; un détail confirme cette impression : c'est elle qui, tout entière, repose sur un soubassement,

(1) Mĩ Sơn B, étage B₃, amortissement d'angle.

(2) Mĩ Sơn A'₄, E₁, Quả Giàng, piédestal de Mỹ Thạnh. Cf. *I.C.*, I, p. 183, fig. 34. Bình Lâm. Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 236, fig. 44.

(3) Khương Mỹ tour centrale et fausse porte tour S.

(4) Cf. *I.C.*, I, p. 247, fig. 43.

(5) Cf. *I.C.*, I, p. 410, fig. 90 bis.

et non la figure seule, ce qui était la règle dans les niches précédentes. Mais ce soubassement formait une surface nue : celle-ci demandait une ornementation : elle fut obtenue soit par la chute d'un tapis sur lequel est assis le personnage abrité, soit par un animal, éléphant ou lion ; ce dernier est vu de profil ou de face,



Fig. 22. — Mí Son A₁₀.

Partie du gradin inférieur du piédestal. Hauteur : 0 m. 43.

assis sur l'arrière-train. De là sans doute est née l'antéfixe d'applique, propre à la série de l'art cubique.

Nous retrouvons la même niche au piédestal de A₁₀, à Mí Son encore (fig. 22), mais ici la figure est presque placée devant et deux petites bandes latérales viennent interrompre les profils pour déterminer l'espace vide où se dresse le petit personnage. Cette disposition marque nettement la tendance à traiter d'une seule masse toute cette niche en détaillant seulement l'arc supérieur, ou mieux en le transformant en un fronton de rinceaux. L'évidement central

est conservé encore pendant quelque temps ⁽¹⁾ (pl. CXXX-D), mais il finit par se perdre, et nous nous trouvons, à Pō Dam et dans les édifices primitifs de Đống Dương, en présence d'un corps plein surmonté d'un fronton de décors fort bas (m. pl.-G). Nous avons alors un nouveau type d'applique qui ne se différencie de celui de l'art primitif que par la forme spéciale de ce fronton, la proportion générale nécessairement plus lourde et l'emploi de l'antéfixe; en outre, détail intéressant parce qu'il permet de fixer l'âge de certaines appliques, les profils dérivant des moulures toutes simples des petits piliers n'y consistent qu'en quelques filets, tandis que le corps même se raie de cannelures, décor fréquent des piliers initiaux. Cette simple ornementation dut sans doute paraître insuffisante, car nous voyons une série d'applique des édifices primitifs de Đống Dương s'orner dans le plein du corps de toute espèce de motifs, rinceaux, lions assis, animaux divers (fig. 64 et 65).

L'art primitif avait décuplé l'hommage rendu à la divinité par la présence de toute une foule d'orants fictifs aux flancs du temple : l'art cubique chercha le même résultat, comme le bouddhisme avec ses milliers de réductions de *stupa*, par l'exécution, aux côtés de ce même temple, d'images minuscules de sanctuaires : c'est le sens des appliques de F₁ à Mí Son, qui, si on les examine de près, se lisent très clairement comme des représentations de monuments à étage et à pignon, tel que fut sans doute le bâtiment dont elles venaient orner la base. Un vestibule précède le petit édifice fictif et par la porte entr'ouverte, d'où descend un perron, on aperçoit le prêtre en prière au fond du temple (pl. CXLIV-A). Les grandes appliques du soubassement sont aussi à deux corps, mais dans la forme de niches, la première seule contenant un personnage agenouillé (pl. CXXVIII). A la tour centrale de Hoà Lai la composition est intermédiaire entre ces deux motifs : le second plan est d'un édifice

(1) Mí Son, piédestal E₁, A₁₀; soubassement et base de A'₁ avec soubassement et lion ou éléphant en antéfixe, soubas-

sement et base de F₃ avec piédestal et antéfixe, soubassement et base A'₂, base G₇ sans soubassement.

détaillé, mais le premier est une véritable niche qu'il faut considérer sans doute comme le porche ou la porte du faux sanctuaire qui s'élève en arrière (pl. CXLIV-B). Nous retrouverons encore des appliques à deux plans : mais, tandis que dans l'art primitif ces plans se suivent, en quelque sorte concentriquement, les deux éléments sont ici de dimensions toutes différentes ⁽¹⁾. Il est vrai, d'ailleurs, que la simplicité des bases dans l'art cubique ne nécessite pas une saillie considérable d'appliques : de même, la similitude des profils de soubassement et de base dans cet art permet l'utilisation des mêmes appliques dans les deux cas, chose rare dans l'art primitif.

Nous avons amené les deux systèmes d'appliques, parties d'origines différentes, à des masses analogues à la fin de l'art primitif et de l'art cubique. L'art mixte, en fondant les formes de ces deux arts, devait unifier les appliques. En effet, celle que nous y trouvons a bien tous les caractères de l'applique en art primitif, profils importants de moulures qui sont coupés par une bande plate, fronton ogival orné de la chute de feuilles, mais tous ces éléments sont couverts de décors caractéristiques de l'art cubique et souvent une antéfixe ou une applique minuscule se détache en avant. Dans la fusion de ces formes la bande verticale, restée d'ordinaire nue dans l'art primitif, se couvre presque régulièrement de décors et parfois, par un retour curieux qui trouve sa raison dans la proportion même de cette bande, s'orne à nouveau d'une figure d'orant en très bas relief ⁽²⁾. La fin de l'art mixte à Đống Dương montre dans ce système des appliques d'une silhouette plus élancée que les plus minces de l'art primitif (fig. 23). Il est vrai qu'avec la bande décorative formant motif principal, rien ne retenait l'étiement de l'applique, si quelque raison de composition l'exigeait, et c'est le cas à la tour principale de Đống Dương, traitée avec une recherche

(1) Nous n'en avons d'exemple qu'à la tour centre-Nord et la tour N. de Đống Dương, qui sont d'art mixte.

(2) L'art cubique nous montre déjà

cette bande ainsi occupée une fois, au milieu d'appliques normales : c'est au soubassement de la tour S. à Đống Dương.

d'allongement vertical évidente ; la figure humaine, au contraire, maintenait l'applique dans une proportion constante, sauf au cas exceptionnel où elle était enfermée dans un cadre spécial, comme il fut fait aux murs I du même temple (pl. CXV).



Fig. 23. — Đổng Dưong I.
Tour centrale, applique de base.

Il est inutile de suivre l'applique dans l'art secondaire ; ses transformations n'y ont rien de particulier et sont analogues à celles que subit tout l'art cham dans cette période. Les quelques exemples que nous en donnons (pl. CXLVI) suffisent à montrer que le décor du fronton n'est plus compris et que les corps se multiplient en s'arrêtant tous sur un profil maigre unique. Nous verrons plus loin

comment cette multiplication d'arêtes l'amena, comme d'autres éléments, d'abord à la forme bombée (m. pl.-II), puis, au ^{xiii}^e siècle, à la terminaison pyramidale (m. pl.-C). D'ailleurs, alors que l'ab-



Fig. 24. — Pô Nagar de Nha Trang.

Tour principale, partie de pièce d'accent. Hauteur du fragment : environ 0 m. 55.

sence de l'applique est un fait rare dans l'art primaire en raison de l'hommage qu'apportait l'orant ou la réduction du sanctuaire, dépourvue ensuite de tout élément qui lui donnât un sens religieux, elle tendit à se perdre dans l'art secondaire, et nombre de monuments qui ne sont pas parfois des moins importants en sont dépour-

vus ⁽¹⁾. Par contre on voit l'applique, simple moyen d'ornementation facile, apparaître en des points inattendus et où rien ne la motivait : au fronton des fausses portes de la tour centrale à *Đông Dương* (fig. 167), dans celui des fausses niches de *Thủ Thiện* ; une véritable niche avait occupé cette place au fronton de *Mĩ Sơn B₆*, et c'est peut-être d'une disposition analogue qu'est né l'emploi de l'applique en ce point.

L'art secondaire ne montre que deux ou trois combinaisons spéciales dignes d'être retenues. Aux Tours d'argent, la tour S. n'a pas d'appliques et leur place est tenue par une sorte de feuille qui se contourne autour des moulures de base (pl. CXXXI-E). A la Tour de cuivre, un fronton d'applique en pierre, seul reste de celle-ci, montre, gravés, les étages d'une tour ⁽²⁾ ; le corps de l'applique devait sans doute représenter celui du *kalan* : peut-être est-ce une réplique lointaine des appliques en réduction d'édifice de l'art cubique (pl. CXLVI-D). Enfin un fronton d'applique à *Chánh Lộ* montre un décor inattendu, tête de monstre dont il ne reste malheureusement que la mâchoire inférieure (m. pl.-E₂).

Comme on vient de le voir, l'applique est un élément nouveau dans l'architecture, mais qui ne constitue pas un parti décoratif bien spécial ; il n'en est pas de même de la pièce d'accent ; d'autre part si sa position en silhouette la rapproche un peu des gargouilles de notre Moyen Age, elle n'exprime pas comme elles un besoin réel et garde le caractère d'un pur ornement. A la différence de l'applique, dont on peut reconstituer toute l'histoire par les survivances des états qu'elle a traversés, la pièce d'accent apparaît toute constituée au VII^e siècle sans qu'aucun de ses intermédiaires ait laissé de traces. Force nous sera donc de la prendre telle qu'elle paraît, avec les premiers monuments conservés de l'art *cham*, et d'en étudier seulement les variations successives.

⁽¹⁾ Art mixte, *Mĩ Sơn C₆* ; — classique, *Thủ Thiện* ; — pyramidal, *Băng An*, *Hưng Thạnh* ; — dérivé, annexes de *Pō Klaun Garai*, *Nhạn Tháp*, *Pō Romē*.

⁽²⁾ Il existe au dépôt de *Bình Định* un fronton analogue qui pourrait d'ailleurs avoir la même origine (fig. 59).

Elle appartient presque en propre à l'art primitif, et si l'art cubique en fit usage, ce ne fut que d'une façon restreinte ou exceptionnelle. Elle paraît, en effet, intimement liée à la présence de l'amortissement d'angle qui tient une place si importante dans l'art primitif; elle l'accompagne admirablement la silhouette hardie et semble ne disparaître absolument qu'avec lui lorsqu'il ne trouve plus sa place dans les dispositions nouvelles de l'art pyramidal ⁽¹⁾.

Outre l'obscurité que présente son origine, un fait vient encore compliquer son étude. Cet élément décoratif, si intéressant comme silhouette, était, il faut bien le reconnaître, d'un usage déplorable en construction, car il contribuait avec la dalle d'arête à supprimer toute homogénéité dans cet angle de briques déjà si exposé à la ruine par la petitesse de son appareil. Aussi, bien peu se sont conservés en place. D'autre part, la constitution même de ce motif le rendait des plus fragiles, et toute pièce d'accent tombée, surtout lorsqu'elle affectait la forme d'une dalle découpée, était une pièce brisée ⁽²⁾. Cette observation a son importance parce qu'elle va nous permettre de juger plus équitablement de l'importance diverse des premiers types, le nombre des pièces conservées n'étant plus alors l'unique indication.

La pièce d'accent apparaît à l'origine sous deux types principaux seulement, mince dalle découpée (pl. CXLVII-A) d'un décor ⁽³⁾ analogue à celui des antéfixes, ou buste d'*apsaras* en haut relief ⁽⁴⁾ (pl. CXLIX-I). Un troisième type, dont nous n'avons pas trace au

⁽¹⁾ C'est par erreur que nous avons dessiné des pièces d'accent aux angles de la grande face de corniche à Yañ Proh; les pièces d'accent en tête de bœuf qui furent retrouvées au pied de ce monument devaient sans doute orner, comme à la tour S. de Nha Trang et à Pô Romē, un motif supérieur.

⁽²⁾ Ainsi la totalité des pièces d'accent de Đống Dương, tours principale et centrale, d'un type plus robuste, se sont brisées, et il a fallu l'heureux hasard d'une

pièce, seulement glissée de la corniche d'un étage au terrasson immédiatement inférieur, pour que la tour A₁₃ de Mĩ Sơn nous en ait conservé un spécimen complet.

⁽³⁾ Mĩ Sơn A₁ et série correspondante, Phòng Lê. Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, pp. 253 et 255, fig. 43, Pô Nagar de Nha Trang, etc.

⁽⁴⁾ Nhan Biều. Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 251, fig. 40; Mĩ Sơn A₁; Pô Nagar de Nha Trang tours principale et N.-O. Il en existe encore au Jardin de Tourane un spécimen qui doit venir de Trầ Kiệu.

début, devient d'un usage courant dans l'art secondaire et figure une tête de *makara*. Un quatrième, qui n'eut qu'une courte fortune au temps de l'art mixte, trouve peut-être son origine dans l'art cubique.



Fig. 25. — Pô Klauñ Garai.

Tour principale, pièces d'accent, bahut et amortissement de l'angle N.-E. du premier étage.

Enfin nous ne citerons que pour mémoire une pièce d'accent ornée d'une scène, rencontrée à Phòng Lê.

Si l'on s'en tenait seulement au nombre des spécimens retrouvés, ce serait la pièce d'accent en buste d'*apsaras* (fig. 25) qui dominerait : en fut-il ainsi dans la réalité ? Observons tout d'abord que sa robustesse relative la préservait en partie d'une rupture inévitable pour

la pièce d'accent ornementale et que son aspect de divinité la rendait sacrée aux yeux des Annamites : il y a donc grande chance pour que peu de ces pièces aient disparu. Or, nous n'en avons conservé trace que dans un petit nombre d'édifices ⁽¹⁾. Sur deux d'entre elles elles tinrent ou durent tenir le rôle principal, la tour N.-O. à Nha Trang et l'édifice disparu de Nhan Biều ; mais ailleurs elles n'occupent qu'une place accessoire : l'angle extérieur reçoit une pièce d'accent ornementale et seuls les angles intérieurs présentent des *apsaras* ; c'est ainsi qu'elles figurent à la tour principale de Pô Nagar ; peut-être en fut-il de même à Mĩ Son A₁, car les angles intérieurs n'y montrent aucune trace de pièce d'accent et nous savons, par l'exemple de la tour N.-O. de Nha Trang, que les *apsaras* étaient facilement exécutées en briques dans ce rôle. Mais leur présence en ce point n'est pas obligatoire ; C₂ et B₅ à Mĩ Son, et sans doute B₃, y présentent des pièces ornementales. L'*apsaras* vient encore se substituer à ces dernières, lorsque la place fait défaut : il en est ainsi à la rencontre des vestibules et du corps principal à la grande tour de Pô Nagar et à Mĩ Son A₁. En résumé, ni leur nombre ni leur rôle ne les rend prépondérantes ; d'autre part l'éclipse presque complète de ce type dans l'art secondaire ⁽²⁾ semblerait indiquer qu'il n'était pas d'un usage très courant dans l'art primitif : cependant il reparait bizarrement dans les derniers jours de l'art Ćam, à Pô Klauñ Garai, et ce fait semble montrer que la tradition ne s'en perdit jamais complètement.

La pièce d'accent en *makara* n'apparaît guère que dans l'art classique. Est-ce une innovation de ce temps ? Cela serait bien contraire à toutes les habitudes de l'art Ćam et de l'art oriental en général. Il est plus probable que ce système avait dû figurer déjà dans l'art primitif : aussi bien les exemples de cet art restés debout sont rares ⁽³⁾, et nous ne pouvons nous flatter que toutes les formes origi-

⁽¹⁾ Voir note 4, p. 147.

⁽²⁾ Nous avons cependant retrouvé à Tháp Tháp un petit buste d'*apsaras* qui

ne peut guère provenir que d'une pièce d'accent.

⁽³⁾ Six en tout, en comptant pour un

nales y soient représentées. Nous avons bien trouvé à Trà Kiêu une pièce de cette nature et qui est traitée dans la forme grasse ancienne, mais la présence en ce point d'édifices de basse époque, marquée par le caractère médiocre de certains des tympans et des décors qui y furent rencontrés, enlève toute valeur démonstrative à cette dernière découverte⁽¹⁾.

Les spécimens assez nombreux de pièces d'accent ornementales de l'art primitif⁽²⁾ trouvées en place⁽³⁾ ou dans les fouilles⁽⁴⁾ présentent une similitude d'aspect presque complète (pl. CXLVII). Cependant, celles de Pô Nagar à Nha Trang paraissent déjà tendre à réunir en une seule grande feuille dentelée les rameaux multiples des plus anciens modèles (m. pl.-E et fig. 24). Ce système s'accroît dans l'art classique : tandis que le nombre des évidements diminue, les motifs supérieurs se ramassent en une corne unique⁽⁵⁾ (pl. CXLVIII-E). Redécoupée à l'intérieur de ce contour général à Thủ Thiên, la pièce d'accent se rapproche d'assez près du type de Pô Nagar. Pleine, sa surface se couvre d'ornements saillants, spirales en relief qui ne sont autre chose que le développement en épaisseur des petites volutes terminales des feuilles plates originelles ; une nervure centrale se dessine, s'accroît par une forte côte⁽⁶⁾ (m. pl.-D), finalement se transforme en serpent la tête en bas⁽⁷⁾.

les édifices de la série A₁ de Mĩ Sơn : les autres sont Chim Sơn, Bình Lâm, Khương Mỹ, Nha Trang et Bắng An ; encore Chim Sơn est-il si ruiné que nous n'avons pu en donner de relevé, et aucune pièce d'accent, s'il y en eut aux corniches, ne s'est conservée à Bình Lâm et à Khương Mỹ.

⁽¹⁾ Plus probante est la présence, dans le groupe de sculptures au caractère si ancien de Phú Hưng, d'une crête de *makara* qui semble bien provenir d'une pièce d'accent.

⁽²⁾ Feu le docteur Brandès, dont les idées si intéressantes sur la transformation continue des décors hindous ont péri en grande partie avec lui, voyait dans

les pièces d'accent ornementales de l'art primitif èam la transposition en décor d'un groupe de *nāga* : la présence constante de ceux-ci comme antéfixe d'angle au Cambodge et la vogue du type au *makara*, à moitié confondu au *Āmpa* avec le *nāga*, semblent confirmer cette hypothèse.

⁽³⁾ Mĩ Sơn A₁, B₃, 5, C₂ ; Pô Nagar de Nha Trang tour principale, Bắng An.

⁽⁴⁾ Mĩ Sơn, diverses ; Phòng Lệ ; Nha Trang.

⁽⁵⁾ Tours d'argent, de cuivre.

⁽⁶⁾ Mĩ Sơn B₁, Chánh Lộ

⁽⁷⁾ Tháp Tháp, Phước Tịnh, Pô Klauh Garai.

Malgré tout, cette silhouette pleine a perdu son esprit : pour lui rendre du caractère, le décorateur relève les feuilles basses en crochets circulaires au-dessus et au-dessous de la queue droite ⁽¹⁾ (m. pl.-A), tandis que, pour varier l'effet, il couche les feuilles supérieures sur un contour lisse (m. pl.-G), détache celles d'en-dessous en saillies aiguës ⁽²⁾. On voit encore la corne se retourner en arrière ⁽³⁾ (m. pl.-M), la masse se décorer d'ornements floraux en spirales plates qui rappellent les crosses de fougères ⁽⁴⁾, l'ensemble s'évider à nouveau sur l'axe ⁽⁵⁾ (m. pl.-E). Le plus curieux n'est pas cependant cette variété de transformations, mais bien la persistance du type initial : on le retrouve presque identique, soit en pierre, soit en terre cuite, dans toute l'époque classique et jusque dans les édifices de date avancée ⁽⁶⁾. Il est tout naturel que nous rencontrions le type primitif à Mĩ Son E₄ (pl. CXLVII-I) au milieu de motifs très différenciés, mais il est plus curieux de le revoir à Chièn Đàng, plus découpé encore qu'à Mĩ Son. Cette survie n'empêcha pas, cependant, cet élément de se transformer finalement en une masse presque informe que le dernier goût ĩam, celui qui inspira les sculpteurs du Binh Thuận, mua à Pō Romē en sortes de larmes (pl. CXLVIII-D) et maintint sous un aspect de cornes grossières jusque dans les modernes *bamun* de Phanri (m. pl.-J).

La pièce d'accent en forme de *makara* paraît avoir été réservée presque exclusivement pour le décor des arêtes intérieures de la corniche sur le pilastre d'angle : elle est sculptée en bas-relief et non en ronde bosse et sur une seule face ; l'autre, tournée du côté du mur, était presque invisible et resta nue. En un seul cas, dans une pièce assez petite, autrefois conservée à la banque de Tourane, les deux faces sont sculptées, et il est probable que cette pièce d'accent ornait un angle extérieur. Dans les exemples en pierre, le modelé est assez

(1) Mĩ Son H₄, sanctuaire de Mātṛlīn-geçvarī à Nha Trang.

(2) Mĩ Son G₄, terre cuite.

(3) *Id.*

(4) Chánh Lộ.

(5) Mĩ Son G₄, Chánh Lộ.

(6) Chánh Lộ.

gras, tout en restant très ferme (pl. CXLIX-C, D) ; dans ceux en terre cuite au contraire, il est désespérément sec (m. pl.-A, F, E et pl. CLXXIV-F, H). Rarement le *makara* d'accent laisse sortir de sa gueule quelque figure ; le fait se présente pourtant à Mĩ Sơn E₄ et dans la pièce de Tourane : du premier s'échappe un guerrier, du second un *nāga*. La trompe ne se détache jamais sur le ciel : elle eût donné une ligne trop molle : une corne, analogue à celle qui finit les pièces d'accent ornementales de basse époque, l'achève et sert de fond à l'enroulement terminal.

Le décor de la pièce d'accent en *apsaras* n'a jamais varié et nous n'y insisterons pas. La figure y montre les traits et le costume habituels ; les mains unies sous les seins tiennent inmanquablement un bouton de lotus (pl. CXLIX-I). Les ailes ne semblent pas avoir été sculptées dans la pièce ; les renforts de la grande face sans doute en tenaient lieu. Les *apsaras* de Pō Klaun Garai sont d'une exécution maladroite et prennent un caractère particulier de la coiffure bizarre du temps (m. pl.-M et fig. 25).

Pour en finir avec la pièce d'accent dans l'art primitif et les arts qui en dérivent, il faut encore en signaler quelques-unes en forme d'animaux, paon à Mĩ Sơn E₄ et Chánh Lô (pl. CXLVIII-K), tête de bœuf au couronnement de diverses tours de basse époque. Ces dernières sont taillées dans la brique au sommet de la tour S. à Nha Trang, dans la pierre aux autres ⁽¹⁾ ; elle ne sont restées en place qu'à Pō Romē.

A Pō Saḥ, dans un édifice qu'une stèle indique comme assez récent (1306), de curieux *nāga* d'une facture très sèche, mais d'un caractère assez franc, paraissent avoir joué un rôle analogue (pl. CLXXIV-G).

A Hung Thanh, dans la même place angulaire, un éventail de *nāga* vient se coller aux parois, rappelant peut-être une origine commune (m. pl.-E).

Enfin il est un système de décors saillants, à section ronde, que nous avons trouvé à Mĩ Sơn E₄ et à Chánh Lô dans les fouilles. concour-

(1) Pō Klaun Garai, Yaù Proù, Phưóc Tịnh.

remment à de nombreuses pièces d'accent ordinaires (pl. CXLVIII-I, N). Peut-être s'agit-il de l'exécution en pierre d'un élément spécial de décor que l'état de ruine des monuments ne nous a permis de reconnaître qu'une fois : les amortissements d'angle à Nha Trang reposent sur un soubassement relevé aux angles en feuilles grasses, très analogues comme mouvement aux motifs en question (fig. 26 à droite et 30, *id.*). Le hasard de nouvelles découvertes permettra seul de résoudre la question.

L'art cubique semble n'avoir fait qu'un usage nul ou très restreint de la pièce d'accent : elle présente d'ailleurs une maigreur, donne une impression de déchiqueté qui va très bien avec la finesse de l'art primitif, mais cadrerait mal avec le caractère de lourdeur robuste de l'art cubique. C'est cette raison sans doute qui n'en permit pas l'emploi, plutôt que la forme à cavet de la corniche, car il ne semble pas y avoir incompatibilité entre ce profil et la pièce d'accent. Une dalle d'arête nous indique pour Phông Lê ce type de corniche, et c'est ce monument ruiné qui nous a donné un des plus beaux exemples de pièces d'accent ornementales. Nous ne rencontrons dans tout l'art cubique qu'un spécimen de ce motif ; encore provient-il des décombres de l'énigmatique Mí Son A'₁ (pl. CXLIX-J).

Cette pièce, en terre cuite, d'une forme toute différente de celle de l'art primitif montre un contour arrondi et massif. Peut-être, s'il exista des pièces d'accent dans cette forme d'art, vinrent-elles simplement en antéfixes d'angles dans le décor des terrassons comme à Java et au Cambodge — comme il est indiqué aux réductions d'édifices que sont les appliques de Hoà Lai — comme enfin en possède la tour S.-O. de Pō Dam (m. pl.-G). La forme de celle découverte en Mí Son A'₁ conviendrait très bien à ce rôle.

Lorsque l'art mixte semble s'être constitué d'un rapprochement de l'art cubique avec l'art primitif, la pièce d'accent était un élément tellement caractéristique qu'il devait figurer dans le nouvel art ⁽¹⁾.

(1) Un détail montre combien cette forme est opposée à l'art cubique : dans

le nouvel art sa présence est réduite au minimum, les pièces d'accent des angles

Nous voyons alors naître une forme qui paraît dérivée d'éléments analogues à la petite pièce de Mĩ Son A'₁ ; elle s'empâte au départ dans une masse curviligne très originale ; et celle-ci lui donne la robustesse qui manquait à la pièce d'accent de l'art primitif ⁽¹⁾ (pl. ĆXLIX-K). Elle disparut avec l'art mixte et ne laissa aucune trace dans l'art secondaire.

A quelque type qu'elles appartenissent, les pièces d'accent étaient fixées diagonalement dans la maçonnerie par une longue queue de pierre : cette disposition présentait l'inconvénient signalé de découper l'angle droit en deux autres angles de 45° dont la pointe, en matériaux aussi petits que la brique, était de conservation précaire. Les Ćams s'en étaient rendu compte et cherchèrent par divers moyens à diminuer les chances de ruine. L'un des plus fréquemment employés consiste à augmenter la masse de chaque languette de briques par un renfort : il affecte une forme courbe qui le rapproche du dessin d'une aile ; aussi peut-on se demander si l'origine n'en est pas dans celles des *apsaras*, pièces d'accent qui, comme nous l'avons vu, en sont toujours dépourvues dans leur partie de pierre. Un fait confirme cette manière de voir : c'est la présence d'ailes finement taillées dans la brique aux *apsaras* des fausses portes de Binh Lãm. Un autre semble à première vue y contredire : à Mĩ Son B₃ les mêmes renforts sont couverts d'élégants rinceaux ; la difficulté n'est peut-être qu'apparente, car, ornementales, ces pièces ne pouvaient être accompagnées d'ailes véritables (pl. CXLVII-D₃).

Dans d'autres cas, la queue de la pièce d'accent s'engage dans une rainure ménagée dans une pierre de coin ⁽²⁾ (pl. CXLII-D) ou même dans un véritable canal de pierre ⁽³⁾. Malgré ces précautions,

intérieurs font défaut dans les rares édifices debout : Ćồng Dương tour centrale, Mĩ Son A_{12, 13}, et toutes manquent dans d'autres, Mĩ Son A₁₀, B₄.

⁽¹⁾ Ćồng Dương tours principale et centrale, Mĩ Son A_{12, 13}. La tour A'₄ de Mĩ Son, qui paraît cependant plutôt d'art

primitif, a fourni une pièce d'accent qui pourrait, dans une certaine mesure, servir d'intermédiaire entre la pièce d'accent de Mĩ Son A'₁ et celle-ci (pl. CXLIX-L).

⁽²⁾ Mĩ Son B₁, Phú Thuận.

⁽³⁾ Mĩ Son A₁.

la chute de ces pièces se produisit très fréquemment et entraîna avec elle la ruine de la corniche, du bahut et de l'amortissement qui s'appuyaient sur l'angle de la maçonnerie.

Aussi l'amortissement d'angle n'est-il guère mieux représenté que la pièce d'accent, et c'est par ce point que les monuments Ćams accusent le plus leur ruine. C'était encore un des éléments très caractéristiques de l'art Ćam, bien qu'à un degré moindre que l'applique et surtout la pièce d'accent : nombre de motifs en effet le rappellent dans l'art de Java, dans tout le groupe des monuments de l'art primitif au Cambodge et même dans les premiers édifices de l'art d'Ankor, comme aux *prāsāt* du Phnom Krom, par exemple. Le rôle de l'amortissement dans la composition Ćame est facile à saisir. Lorsque les étages se retraitent rapidement, la fausse niche répétant la fausse porte ou la fausse niche immédiatement inférieure présente une transition aisée sur l'axe et tout le détail s'enferme dans une harmonieuse ogive (cf. pl. LI). Il n'en est pas de même sur l'angle, où l'allongement diagonal exagère encore la saillie de chaque étage. Il fallait un motif pour occuper cet angle et donner au contour angulaire le même enveloppement curviligne. Par un hasard heureux, l'artiste Ćam fut amené à rattacher nettement ce motif au corps inférieur ; il en fait alors comme le prolongement du pilastre d'angle, de sorte qu'à la rencontre de deux étages, les deux niveaux se lient intimement, s'étreignent comme des doigts entrelacés, les saillies du plan de l'étage supérieur que constituent les fausses niches pénétrant dans les échancrures laissées par les amortissements qui prolongent le corps inférieur (cf. plan des étages de Pò Nagar de Nha Trang tour principale, pl. XX.)

L'art Ćam n'adopta pas d'une façon complète l'amortissement d'angle. L'art cubique semble ne pas en avoir possédé, ou, s'il en eut, ils n'y furent qu'exigus. La raison paraît en être justement dans la réduction bien moindre des largeurs d'étage. Peut-être de simples antéfixes d'angle purent-elles en tenir lieu, comme celles que montrent les édicules appliquées de Hoà Lai et la tour S.-O. de

Pō Dam. Si l'art cubique a possédé de réels amortissements, ils devaient plutôt correspondre à chaque pilastre ; c'est ce que paraît indiquer la tour N. de Hoà Lai : au-dessus d'un pilastre voisin du centre, se dresse un dé rectangulaire orné d'un cadre ; il est comparable à un motif qui s'élève sur une des fausses portes de cette tour S. de Khrong Mỹ (pl. CLV), si apparentée par certains détails à l'art cubique : dé rectangulaire terminé par un couronnement bulbé, cette pièce est analogue aux éléments intermédiaires du sous-bassement à la fausse porte de Binh Lâm. Peut-être peut-on retrouver une nouvelle preuve de l'existence d'un motif de ce genre dans la forme d'amortissements des édifices d'art mixte, Mĩ Son A₁₂ et A₁₃. L'amortissement n'y adopte pas le type classique de l'art primitif, mais est constitué par une sorte de grosse applique à quatre faces.

L'emploi de l'amortissement est, par contre, constant dans l'art primitif. Les monuments de Mĩ Son qui peuvent en présenter en montrent presque tous des traces ⁽¹⁾ ; ils sont indiqués aux autres par la largeur plus grande du pilastre d'angle ⁽²⁾ ; seuls les petits édifices paraissent en avoir été plus facilement dépourvus ⁽³⁾. Aux tours de Khrong Mỹ, les angles sont dans un tel état que toute enquête est impossible ; par chance nous avons découvert un couronnement d'amortissement culbuté sur le premier terrasson de la tour centrale. Faute d'une semblable trouvaille, nous avons conclu pour la tour de Binh Lâm par la négative ⁽⁴⁾. La similitude presque complète que nous avons reconnue depuis entre cette tour et l'art de Mĩ Son A₁ nous fait croire aujourd'hui qu'elle dût plutôt en présenter également ⁽⁵⁾. Quant à Pō Nagar de Nha Trang, c'est le monument qui nous en fournit les exemples les mieux conservés.

(1) Mĩ Son A₄, B₃, 5, C₂.

(2) Mĩ Son C₄, 3.

(3) Mĩ Son A₂₋₇, B₇₋₁₃. B₆, assez important cependant, fait exception et dut en être dépourvu, car il est peu vraisemblable, dans l'état où se trouvent sa corniche et son terrasson, que les amortissements aient totalement disparu, alors

qu'ils ont duré dans des édifices moins bien conservés.

(4) Cf. *I.C.*, I, p. 467.

(5) La ruine absolue des angles laisse toute liberté à la discussion, et le seul argument qui nous décidait avant l'exécution des planches, la présence de métopes, que les amortissements eussent cachées,

L'art secondaire nous a conservé la plus grande part de ses amortissements : le problème de leur existence ne se pose que pour Mĩ Sơn E₁, Chien Đàng, Mĩ Sơn G₁ : il est résolu affirmativement pour tous les trois par la présence dans les décombres de leurs couronnements ; il l'est de même pour les édifices complètement ruinés, comme Mĩ Sơn B₁, Đại Hũn, Phước Tịnh. Il n'y a de doute que pour la tour d'entrée au groupe des Tours d'argent. Un seul ensemble ne présente pas d'amortissements, ce sont les tours si cambodgiennes de Văn Trưng.

L'amortissement d'angle repose, soit par son soubassement propre, soit par l'intermédiaire du balust général, sur la grande face de corniche. L'assiette nécessaire est obtenue par une saillie plus grande de la corniche au droit du pilastre d'angle ; peut-être serait-il même plus juste de dire que c'est le seul point où la corniche ait son véritable profil et que partout ailleurs elle est camardée pour donner au décrochement de la grande face une saillie plus forte. Ainsi le départ de l'amortissement est nettement marqué et les pièces d'accent aux angles intérieurs viennent encore l'accuser. Malgré la réduction de l'étage en largeur, l'amortissement est souvent gêné et touche l'arête du corps qu'il enferme : à la tour principale de Nha Trang, le constructeur n'a pu exécuter le couronnement de celui du II^e étage, car il se fût rencontré avec la pièce d'accent de l'angle du III^e, par bonheur restée en place.

L'histoire de l'amortissement d'angle est des plus curieuses, et, à la différence de celle de l'applique, toutes les transformations s'y sont succédé dans le temps même où les monuments conservés nous permettent de connaître sûrement l'art du Campa. On peut y distinguer trois périodes bien tranchées. Dans une première époque, qui correspond à l'établissement des édifices de la série Mĩ Sơn A₁, l'amortissement est traité en véritable petite tour élevée à l'angle de l'étage immédiatement inférieur. Dans une seconde période, qui

tombe de lui-même : la planche marque nettement qu'elles fussent restées en tout cas apparentes.

comprend la fin de l'art primitif et presque l'art classique, nous voyons l'amortissement parti de cette forme donnée, évoluer de degré en degré jusqu'à sa forme caractéristique et se lier d'une façon plus intime à la paroi inférieure qu'il complète ; en dernier lieu, il se réduit à une masse en pyramide curviligne.

L'origine même de l'amortissement n'a rien d'extraordinaire. Lorsque, dans la composition de l'édifice *çam*, il s'est agi de garnir les angles qui paraissaient vides, l'architecte, comme tous les architectes élevés à l'école de l'Inde, ne s'embarrassa guère, et, comme pour meubler la grande terrasse de *Mi Son A₁* il élevait aux angles des templions qui ne sont que de minuscules *kalan*, il dressa sur les coins du terrasson à vide d'autres réductions de tours plus petites encore. Nous n'avons aucun exemple complet d'amortissement d'angle dans la série de *Mi Son A₁* (fig. 18 et pl. CXXXIV-C₁). Presque partout ils sont brisés au-dessus du corps, élément principal du minuscule *kalan*. Cette partie, ornée de pilastres et d'une corniche saillante, munie aux angles de pièces d'accent, cantonnée de quatre fausses niches, repose sur un soubassement qui règne avec le bahut ou le domine. A *Mi Son A₁*, le soubassement est une composition à multiples arêtes ornée en son centre d'un beau *garuḍa* les ailes déployées ⁽¹⁾. Aux autres édifices, c'est une suite de petits dés ornés d'atlantes ⁽²⁾ ou d'appliques nues ⁽³⁾. Les fausses niches qui, en *A₁*, encadrent des orants, ailleurs sont vides. Ces réductions de *kalan* eurent-elles le même nombre d'étages que leur modèle ? Il est difficile de le savoir ; cependant les templions de *Mi Son A₁*, déjà moins réduits, semblent fournir une indication qui *a fortiori* vaudrait pour les amortissements. Nous possédons sans doute la pierre de couronnement d'un des templions *A_{2.7}* (pl. CXLII-J) ; elle serait trop grande

⁽¹⁾ Les planches LXXI et LXXII, qui se rapportent à la tour *Mi Son A₁*, sont fausses sur ce point. Nous n'avons pu établir cette lecture définitive, que nous garantissons, que sur l'agrandissement d'un cliché où ce détail de soubassement trop

petit nous avait échappé. Aussi avons-nous indiqué à tort ce *garuḍa* comme servant seulement de support à la figure centrale du petit corps de *kalan*.

⁽²⁾ *Mi Son B₅*, *C₂*.

⁽³⁾ *Mi Son B₃*.

pour la réduction normale d'étages : car elle n'est pas à l'échelle de celle de la grande tour. Il est donc probable que les Ćams n'ont pas poussé la copie jusqu'à l'absurde et que sur ces petits ensembles ils ont réduit le nombre des éléments horizontaux. Les amortissements



Fig. 26. — Pô Nagar de Nha Trang.

Tour principale, pièce d'accent, amortissement de l'angle N.-O. du II^e étage.

d'angle si merveilleusement conservés à la tour principale de Nha Trang viennent confirmer cette manière de voir : ils ne comportent en effet que trois étages, soit un de moins que le *kalan* (fig. 26).

Dans l'amortissement ainsi conçu et placé à cette hauteur, les seuls détails qui comptaient réellement étaient les diverses corniches, soulignées encore par le rapprochement des pièces d'accent

disproportionnées. Aussi l'un des courants qui vont transformer le motif de petit édifice, point de départ, sera le développement continu de cet effet. Cette tendance se montre déjà nettement dans les amortissements de la grande tour à Pô Nagar (pl. XXII). Dans ceux-ci, le corps, plus haut encore que le soubassement, est déjà bien moins important qu'à Mí Son ; il commence à ne compter que comme le premier terme de la réduction proportionnelle des étages. Il repose ici sur un soubassement en double doucine dont nous verrons ensuite la fortune rapide. Corps et étages comportent chacun fausses niches et pièces d'accent extérieures, et le passage de l'un à l'autre se fait par un petit terrasson garni d'antéfixes d'angle. Le soubassement n'a comme de juste pas de pièces d'accent, mais se relève aux angles par ce motif de feuille très franc que nous avons signalé et qui fait la transition entre la grande pièce d'accent de corniche et les pièces d'accent plus petites de l'amortissement. La terminaison est ici en briques et assez simple : c'est une petite pyramide curviligne qui se détache d'un plateau carré orné d'antéfixes aux angles et sur les axes. Cette composition était plus compliquée et plus subtile aux amortissements disparus de la tour centrale à Khương Mỹ (pl. CXLII-Q).

Avec le *kalan* principal des Tours d'argent (pl. XXXV), nous arrivons peut-être, d'ailleurs après un espace de temps appréciable, sans doute près de deux siècles, à un motif déjà bien transformé. Il est impossible ici de distinguer un corps principal, et le soubassement de l'amortissement a cessé d'être spécial ; il continue seulement le bahut général et peut-être s'orne comme lui d'appliques ; en outre, les étages se sont déjà multipliés et dépassent le nombre de quatre du petit *kalan* fictif de Pô Nagar.

Bien plus considérable est leur nombre à la Tour de cuivre (pl. LII). Une nouvelle modification s'accuse : à la Tour d'argent, les étages avaient adopté la forme simple de deux doucines opposées ; ici cette forme descend au soubassement de l'amortissement, et, détail particulièrement intéressant, le même profil est adopté par le bahut, de

sorte que l'amortissement perd encore un des éléments qui le différencient de l'ensemble. Bien plus, alors que le bahut cesse de s'orne d'appliques, dans la partie où il court entre les amortissements il en



Fig. 27. — Pō Klauñ Garai.

Tour principale, amortissement de l'angle S.-O. du II^e étage.

reçoit une au droit de ceux-ci et s'orne, à ses angles extérieurs comme intérieurs, de pièces d'accent. Alors l'amortissement se lie complètement à la façade qu'il surmonte ; son pied pose directement sur la corniche ; sa rangée de pièces d'accent répète les pièces d'accent de celle-ci, et le bahut commun le rattache plus franchement encore à

la corniche sur laquelle ce dernier court seul entre les motifs d'angles. A ce moment l'amortissement a complètement changé de sens et il a pris définitivement son caractère d'union d'un étage à l'autre. La façon dont les rangs de moulures s'interrompent devant les frontons d'applique ⁽⁴⁾ montrent bien à Thũ Thiệu (pl. XLI) que tout souvenir du sens primitif est perdu; les renforts de pièces d'accent prennent une importance prépondérante et viennent, d'une façon fort inattendue, garnir les façades moulurées en leur milieu. Ainsi s'accuse la modification qui va donner à l'amortissement un troisième aspect. Nous retrouvons le même système à Nhạn Tháp (pl. XXIX), mais alors que les renforts d'angle subsistent, les pièces d'accent ont disparu. Sans doute quelque intermédiaire nous manque, quelque édifice où des retards dans l'exécution ou l'approvisionnement des pierres firent laisser à vide les angles qui attendaient leur énergique décor. En cet état de Nhạn Tháp il suffisait de quelque nouvel amortissement resté en épannelage pour amener la naissance d'une forme analogue à celle de Pō Klaun Garai, et nous la voyons déjà réalisée aux amortissements des fausses niches de cet édifice même de Nhạn Tháp. C'est qu'en effet, l'amortissement dans la multiplication continue de ses rangées de moulures, de ses anciens étages si l'on veut, s'était rapproché de plus en plus de la forme d'une pyramide curviligne: que la nécessité d'y incruster des pièces d'accent se perdit, et il était tout naturel de constituer cette partie de l'édifice dans l'épannelage qui indique sa forme, pour le ravalier ensuite d'après ses plans de moulures, suivant la méthode constante employée par les Čams. Le passage ne dut pas cependant être immédiat entre l'épannelage inachevé et la forme nouvelle, car l'amortissement de Pō Klaun Garai (fig. 25 et 27) présente certains décors spéciaux qui le rattachent à la composition de l'art pyramidal, où la voûte extérieure naquit peut-être d'un processus analogue. Rien, dans l'amortissement de Thũ Thiệu et de Nhạn Tháp,

(4) Cf. *I.C.*, I, p. 182.

n'appelle et n'explique la présence ici des deux bahuts superposés, le décor des faces et la garniture de lotus aux angles. Ces motifs, au contraire, offrent la plus grande analogie avec les ornements de la voûte au sanctuaire de Yañ Mum (pl. CVII), contemporain de Pō Klañ Garai. Le passage est bien plus aisé entre les amortissements de ce dernier monument (pl. XIII) et ceux de Pō Romē (pl. X) : il ne s'agit ici que d'une simplification maladroite et sans doute involontaire.

L'existence de leurs pierres terminales ne nous apprend pas grand'chose sur les amortissements dont il ne nous est resté que ce seul témoin. Carrés, ils semblent indiquer à Chièn Đàng et à Mĩ Sơn G₁ des amortissements normaux dans la forme de quelqu'un de ceux que nous venons de décrire. Si notre attribution est exacte, ceux de Đai Hũu, octogonaux, et ceux de Mĩ Sơn B₁, circulaires, correspondent peut-être à des formes spéciales.

Il existe, en effet, un petit nombre d'amortissements d'angle qui ne rentrent pas dans le type général indiqué. Nous ne les rencontrons guère qu'à Nha Trang, sur le II^e étage de la tour principale et sur le I^{er} du vestibule, ainsi que sur le corps du sanctuaire N.-O. Nous en avons donné une description trop détaillée dans la première partie de ce travail, p. 123, pour y revenir ici : une photographie en fera mieux revivre l'image (fig. 30). Nous ignorons si cette forme fut représentée dans l'art primitif de Mĩ Sơn : elle a des rapports évidents avec les motifs qui ornent les fausses portes de Binh Lâm en bas et au premier niveau du fronton du corps postérieur ⁽¹⁾, bien que la silhouette de ces derniers soit plus simple ; il en est de même des amortissements de la fausse porte de la tour S. de Khương Mỹ (pl. CLIV et CLV).

Nous ne trouvons qu'un exemple de ces formes spéciales dans l'art secondaire : encore le dé inférieur, déjà bien réduit à Nha Trang, y a-t-il complètement disparu ; c'est à la tour S. du groupe des

(1) Planche XXXIX et I.C., I, p. 169, fig. 31.

Tours d'argent, construction sans doute de basse époque et qui unit peut-être dans sa décadence des éléments pris aux arts antérieurs : forme d'amortissement à l'art primitif, parti d'alignement sur la corniche à l'art cubique.

L'amortissement d'angle ne se rencontra pas uniquement dans la décoration des étages ; il tint une place importante dans celle des fausses portes et des fausses niches. Nous en avons signalé un à la fausse porte S. de Khương Mỹ tour S. : il n'est pas angulaire ; à Mĩ Sơn A₁, fausse porte S., leur existence ancienne est attestée par l'inachèvement de la paroi qu'ils masquaient ; il n'en reste qu'une faible hauteur à la porte de Mĩ Sơn B₅. Un exemple en pierre provient peut-être de B₃ (pl. CXLII-G), et les pièces analogues que nous avons rencontrées à Quá Giảng (m. pl.-S) eurent peut-être la même raison d'être. Les fausses niches en présentent aussi ; ils sont reconnaissables à Mĩ Sơn A₁, B₃, à Khương Mỹ tour centrale. Ils disparurent de l'un et l'autre points quand l'emploi des grands frontons les rendit inutiles. On les retrouve cependant encore à Nhạn Tháp, en un des rares exemples relativement modernes où le parti ancien se soit conservé (pl. XXIX).

CHAPITRE VIII

L'ARCHITECTURE. — LES BAIES EXTÉRIEURES ⁽¹⁾

Contenu du chapitre. — États divers de conservation des éléments étudiés ici. — Division de l'étude des baies. — Composition décorative d'une baie en arc ⁽²⁾; — étude de ses éléments : l'arc; — supports de l'arc : piliers et colonnes; — leurs profils ⁽³⁾. — Chevet; — linteau; — linteau mixte; — tympan; — corps du chevet; — fronton en as de pique et bombé. — Corps postérieur; — en *kalan*; — en édifice à étage et à pignon; — à frontons successifs; — concentriques. — Baie en coupure et fausse porte en aile. — Les portes ⁽⁴⁾. — Les fausses portes ⁽⁵⁾. — Les fausses niches ⁽⁶⁾. — Fenêtres ⁽⁷⁾. — Pignons; — décors de pignon ⁽⁸⁾; — antéfixe, corne faîtière. — *Garuda* et feuilles rampantes. — Voûte à extrados apparent.

Dans ce cadre vaste, nous ferons tout d'abord entrer ce qui est réellement baies dans les édifices çams : portes et fenêtres; — puis des éléments qui s'y rattachent de très près : fausses portes, ou de plus loin : fausses niches. A vrai dire, certaines des fausses portes ne peuvent guère être considérées comme des copies d'ouvertures : quelques-unes, dans l'art cubique, semblent plutôt des annexes pleines accolées aux parois; mais nous compliquerions cette étude inutilement si nous les séparions des simples fausses portes dont elles occupent la place. Les fausses niches ne sont rattachées à ce chapitre que par un lien plus subtil encore : elles tiennent aux étages

⁽¹⁾ Planches CL à CLXIV.

⁽²⁾ Planche CL.

⁽³⁾ Planche CLIs et CLII.

⁽⁴⁾ Planches CLVIII et CLIX.

⁽⁵⁾ Planches CLIII à CLVII.

⁽⁶⁾ Planche CLXIII.

⁽⁷⁾ Planches CLX à CLXIII.

⁽⁸⁾ Planche CLXIV.

le rôle qu'occupent les fausses portes au corps inférieur; peut-être, il est vrai, sont-elles la tradition d'anciennes ouvertures, comme semble l'indiquer la traduction de vantaux qu'elles montrent parfois ⁽¹⁾. Nous ajouterons également ici tous les éléments qui à l'occasion entrent dans la composition des baies et qui, hors d'elles, ne tiennent pas une place assez importante pour mériter une étude spéciale; ce sont: les piliers et les colonnes, dont le rôle principal est de former piédroits aux portes; — les pignons en général, qui ne diffèrent pas lorsqu'ils sont terminaisons d'édifice ou frontons de porte, avec leurs éléments spéciaux de décors, feuilles rampantes et antéfixes terminales; — enfin, les voûtes en berceau que closent ces pignons, aux portes comme sur les édifices, avec l'ornement qui leur est propre, les cornes faîtières.

Dans la série des éléments principaux, les portes, fausses portes, fausses niches et fenêtres ne sont pas représentées également: les portes ont presque partout disparu, et leurs dispositions étaient un mystère pour nous jusqu'à l'exécution des fouilles de Mĩ Son. Celles-ci ont révélé leur similitude complète, d'ailleurs attendue, avec les fausses portes, et autorisent ainsi à se servir de l'exemple de ces dernières, qui ne font presque jamais défaut, pour restituer l'entrée du sanctuaire; les fausses portes ne manquent guère, en effet, que dans les petits édifices: parfois l'art primitif les remplace par une représentation humaine, voire animale ⁽²⁾. Les fausses niches sont, aux étages, l'élément le mieux conservé, et les fenêtres, fréquentes dans les monuments anciens, rares dans les modernes, sont restées, grâce à leur place inférieure, toujours en bon état.

Ce premier groupe gagnera à être étudié d'ensemble, car telle partie qui, comme la porte extérieure, est réduite à de très rares

⁽¹⁾ Tour d'or, Văn Trưng.

⁽²⁾ Art primitif: B₇₋₄₃ à Mĩ Son, édifice S.-E. de Pò Nagar de Nha Trang; art cubique: édifices S.-O. et S.-E. de Pò Dam, représentation d'édifice au tympan de Mĩ Son F₁.

⁽³⁾ Mĩ Son A₆, figure sur éléphant et devant chevet; C₅, figure en épannelage; Pò Nagar de Nha Trang tour N.-O., figure sur éléphant, lion et *garuḍa*.

exemples, devient d'une étude féconde lorsqu'elle s'éclaire de la masse des renseignements fournis par les éléments mieux représentés. La porte que nous examinons ici est la seule qui apparaisse en façade ; c'est en réalité une simple baie d'entrée, ce n'est pas la vraie ouverture du sanctuaire : celle-ci se trouve au fond du porche ou du vestibule et seule reçoit des vantaux qui la closent ⁽¹⁾ ; elle supporte tout ou partie des maçonneries supérieures ; au contraire la baie d'entrée n'a aucune charge ; elle n'a donc pas besoin du lourd encadrement de l'autre et peut être traitée presque comme un arc léger : dans un nombre de cas beaucoup plus restreint, elle ne consiste qu'en une simple coupure dans le mur pignon du vestibule. En fait, quand la baie est réelle, c'est-à-dire pour les portes et les fenêtres, la coupure de la paroi existe toujours, mais dans ce cas c'est une simple nécessité : elle n'est pas accusée à l'extérieur ; dans l'autre cas, la coupure est nettement apparente et ne s'encadre d'aucun motif. Pour éviter toute confusion nous donnerons deux exemples typiques de l'un et l'autre systèmes, tous deux de l'art primitif où le premier mode est constant (pl. CL-B) et le deuxième si exceptionnel que l'exemple fourni y est unique (fig. 28). Le système en coupure correspond à la présence des fausses portes traitées en ailes et à l'introduction dans le décor des fausses niches, de cadres antérieurs qui enlèvent toute idée d'ouverture possible : ces modes particuliers caractérisent l'art cubique. Nous divisons donc cette étude générale de la baie vraie ou fausse en deux parties : l'une, correspondant à sa composition en arc, s'étend sur tout l'art çam à l'exclusion de l'art cubique ; l'autre, qui se rapporte au mode en coupure, comprend seulement l'art cubique et l'art mixte.

Dans le système en arc, toute baie se compose d'un premier ensemble formé par un arc de moulures qui repose sur deux piédroits. Réduite à cette stricte combinaison, la baie présenterait un état d'équi-

(1) Exception doit être faite pour quelques portes de l'art cubique, Pō Dam en particulier, mais nous verrons plus loin

qu'il s'agit là d'un système spécial dans l'art çam.

libre instable ; aussi, immédiatement en arrière et lui servant de fond, s'élève un chevet composé d'un corps plein, muni de base et de corniche, percé de l'ouverture nécessaire et surmonté d'un pignon ogival. S'il s'agit d'une porte d'entrée ou d'une fausse porte de vesti-



Fig. 28. — Pô Nagar de Nha Trang.
Édifice S.-E. après dégagement et avant consolidation.

bule, de certaines fausses niches, la baie se réduit parfois à ce double élément. Mais dans le plus grand nombre de cas et spécialement pour les fausses portes, il existe un arrière-corps qui peut prendre une importance considérable. C'est qu'en effet la fausse porte est visiblement conçue pour rappeler sur les faces latérales et postérieure de l'édifice, la façade principale. Or, la porte ne se détache

pas directement de cette façade ; entre elle et l'édifice s'interpose un vestibule, réduction du *kalan* principal ou d'un édifice en longueur : la superposition de ses étages ou la face de son pignon forme un fond intermédiaire entre la porte et la tour. Cet élément très décoratif, ce fond important manquerait aux fausses portes si elles répétaient strictement l'entrée. Le corps postérieur vient donc interposer sa silhouette en projection d'édifice entre la fausse baie et la paroi.

Ceci n'est pas une pure hypothèse, une explication plus ou moins subtile d'un fait réel. Lorsque les vestibules sont munis de fausses portes, celles-ci n'ont pas besoin d'arrière-corps puisqu'elles se détachent, comme la porte, sur le vestibule ; en effet, elles n'en reçoivent jamais ⁽¹⁾. Si ce dernier n'existe pas, la porte qui se silhouette devant la haute façade de l'édifice eût paru mesquine ; l'arrière-corps s'interpose alors, comme si le vestibule s'était aplati sur la tour ⁽²⁾. Au groupe de Khương Mỹ, où le vestibule, très haut, a l'importance d'un *kalan*, les fausses portes montrent un arrière-corps. Mais il en est de même alors pour la porte, tandis que sur de petits édifices comme Mĩ Sơn A₂₋₇, B₇₋₁₃, ni la porte, ni les fausses portes n'en possèdent. Il est donc clair que c'est seulement la nécessité de fournir un trait d'union entre deux éléments trop différents, porte ou fausse porte et paroi principale, qui amène l'édification de cet arrière-corps.

La baie çame se compose donc de deux groupes d'éléments bien distincts : l'arc et son chevet, qui forment à eux deux la partie antérieure ; un arrière-corps ⁽³⁾ en silhouette d'édifice, qui constitue un fond à la première partie. Nous allons étudier en détail chacun de ces éléments.

⁽¹⁾ Mĩ Sơn C₁, A₁, A₁₀, E₁, etc.

⁽²⁾ Mĩ Sơn B₃, B₅, Thũ Thiệu, Mĩ Sơn D₂, où l'arrière-corps, de style différent du reste, semble avoir été ajouté au modèle D₁ qui ne paraît pas en avoir com-
porté ; voir p. 495.

⁽³⁾ Il est généralement désigné dans la première partie de l'Inventaire sous le nom de troisième corps, parce que, à cette étape de notre étude, nous n'avions pas encore senti la dualité que nous exposons ici.

L'arc *čam* ne se rencontre guère qu'en composition et nous l'avons longtemps confondu avec le pignon sur lequel il s'appuie : seules les métopes de C_4 à Mĩ Son en montrent un spécimen ancien et d'autant plus typique qu'il est à deux plans ⁽¹⁾ (pl. CL-E). Il en existe encore un exemple d'époque bien plus basse ; il est constitué par les portes de la tour S. au groupe des Tours d'argent (pl. XXXVII). Un autre, aux fausses portes de Mĩ Son B_3 , accuse l'expression d'indépendance de l'arc par l'élégant fleuron suspendu à la clef ; ce motif se balance dans le vide, remplacé ici par le tympan.

La forme immuable de l'arc est à l'origine tracée suivant une courbe très spéciale, celle d'un U renversé, ou mieux d'une « porte » d'agrafe dont la panse serait en haut et les œillets en bas. Quelle est l'origine réelle de cette forme ? Ce n'est point ici le lieu d'une telle enquête ; il suffit d'indiquer sa similitude avec l'arc d'entrée du porche javanais ⁽²⁾, pour faire sentir que sa recherche sortirait des limites actuelles de notre travail. Comme à Java, d'ailleurs, le groupe de moulures qui constitue les deux branches descendantes de l'arc part toujours d'un motif initial, placé au sommet sur l'axe, tandis que les deux branches se retroussent en bas sous une forme aiguë. De cette disposition nous avons deux types, l'un souvenir de la forme qui nous paraît être l'originelle, simple impression d'ailleurs : groupe de trois têtes, de lion en haut, de *makara* aux chutes de l'arc ⁽³⁾ ; l'autre, traitée entièrement en décors avec une grande feuille en amande au sommet et deux feuilles relevées en pointe aux retours inférieurs ⁽⁴⁾. Des types intermédiaires montrent la tête à la clef de l'arc et le reste en fleurons ⁽⁵⁾, ou le motif en amande au sommet avec

⁽¹⁾ L'art du Laos, qui semble nous avoir conservé dans ses répétitions perpétuelles en matériaux sans durée des formes extrêmement anciennes, donne de nombreux exemples de portes réelles constituées d'arcs aussi légers dépourvus de tirants entre leurs sommiers : That Panom, etc.

⁽²⁾ Cf. *B. E. F. E.-O.*, VII, pl. I, fig. 11.

⁽³⁾ Niches du soubassement général de A_1 à Mĩ Son, corps antérieur des fausses niches de la tour principale à Pô Nagar de Nha Trang.

⁽⁴⁾ Mĩ Son B_3 , C_4 , A_4 , etc.

⁽⁵⁾ Appliques de Hoà Lai tour centrale.

en bas les têtes de *makara* ⁽⁴⁾; ces dernières sont alors parfois remplacées par les mêmes feuilles redressées, mais ornées en ce cas d'une métope d'arc ⁽²⁾. Le motif le plus fréquent est le *gajasimha* la trompe en l'air, au galop, monté par un cavalier (pl. CLVI) ⁽³⁾; ailleurs c'est un éléphant qui porte sur sa tête une figure assise ⁽⁴⁾, ou bien encore on voit des démons volants ⁽⁵⁾, des lions debout de trois quarts ⁽⁶⁾, souvent un motif en épannelage ⁽⁷⁾, parfois rien ⁽⁸⁾.

Une autre forme, — plus proche ou plus éloignée du motif initial, nous ne savons, — se rencontre encore dans le fronton de certaines appliques de l'art primitif ⁽⁹⁾. Ici la ligne d'arc n'est plus continue, ou mieux disparaît sous une suite de feuilles qui se redressent, produisant un contour ondulé à l'intérieur, mais qui peut s'enfermer aisément dans une ogive à l'extérieur ⁽¹⁰⁾. La porte d'entrée de la tour S. à Khương Mỹ rappelle peut-être l'origine de cette combinaison; chaque crosse y représente une tête de *nāga* (pl. CLIX); ce motif se reproduit dans l'art cubique en Mĩ Son A₁₀. Un décor intermédiaire fort heureux se voit au pignon de la tour N.-O. à Nha Trang (fig. 30) et en copie dans un des pignons de la porte de D₂ à Mĩ Son. Dans ces deux cas, les volutes servent d'origine à une feuille ample, d'un dessin très élégant.

Le décor de l'arc se complète, dès qu'il prend une certaine importance et tend à s'enfermer dans une ogive, par une série de feuilles décoratives qui continuent le mouvement des feuilles ter-

(4) Binh Lâm.

(2) Série Mĩ Son A₁. Ces métopes ne paraissent pas présenter un sens spécial, ou, si elles en offrent un, il nous échappe; la seule remarque à faire est que les êtres représentés sont tournés vers l'intérieur, alors que le mouvement général de la composition les appellerait plutôt dans l'autre sens.

(3) Mĩ Son A₁, C₄, fausses portes du corps et du vestibule; A₂₋₇, fausses portes. Il est assez curieux de constater la similitude qui semble exister entre ces *gajasimha* montés, tournés vers l'intérieur, et le *makara* également monté et de même

dirigé vers le centre, aux linteaux du type I, si fréquents dans l'art khmèr primitif.

(4) Mĩ Son C₂.

(5) Mĩ Son B₂, fenêtre.

(6) Mĩ Son B₇₋₁₃.

(7) Mĩ Son B₃, porte.

(8) Mĩ Son B₃, fausses portes.

(9) Mĩ Son C₄, dés de soubassement BCD, tour S. de Khương Mỹ, Pô Nagar de Nha Trang tour principale, Binh Lâm, etc.

(10) C'est le type dont nous avons parlé page 136 et que nous avons désigné dans le cours du I^{er} volume sous le nom de « fronton flammé ».

minales. Peut-être ont-elles pris leur origine dans les motifs précédents ; peut-être plutôt répètent-elles autour de l'arc, pour le ramener au contour ogival, le décor constant de feuilles qui orne la bande concentrique visible du chevet où il s'appuie.

A la fin de l'art primitif, le décor d'arc constitué par la suite de feuilles, indiqué plus haut, tend à se simplifier, la ligne onduleuse intérieure à se redresser ⁽¹⁾ : il donne encore le motif d'un certain nombre d'arcs simples de l'art mixte ⁽²⁾, mais les feuilles sont transformées en plaques de rinceaux d'art cubique. Avant la période secondaire, l'arc même disparaît au profit du chevet devant lequel il se détachait, et la composition du décor des baies prend un caractère tout spécial ; toute idée d'évidement disparaît, et le linteau n'est plus appelé qu'à soutenir une superposition de pignons courbes n'ayant plus rien à voir avec l'expression d'une entrée : la porte de la tour principale à Pô Nagar de Nha Trang montre déjà un exemple complet de cette forme inférieure.

La composition des supports de l'arc varie. En général, lorsqu'il s'agit de petites ouvertures, vraies ou fausses, ce sont de fines colonnettes circulaires profilées dans le système à cavet. Pour des ouvertures plus grandes, niches plus importantes ou fausses portes, le pilastre est préféré, soit droit et orné seulement de la frise à guirlandes pendantes qui lui sert de chapiteau ⁽³⁾, soit muni d'une base et d'une corniche d'un beau profil à doucine ⁽⁴⁾ ; il est généralement, dans ce cas, agrémenté de riches rinceaux ⁽⁵⁾ et parfois redenté ⁽⁶⁾. Quand l'ouverture est une porte, ce sont d'ordinaire des piliers redentés de pierre ⁽⁷⁾ qui en constituent les piédroits : ils sont profilés en haut et en bas et parfois ornés de larges feuilles aux extrémités du fût ⁽⁸⁾ ; quelquefois droits ⁽⁹⁾, ils présentent plus souvent une

⁽¹⁾ Binh Lâm, Pô Nagar de Nha Trang tour principale.

⁽²⁾ Appliques de Đống Dương.

⁽³⁾ Mĩ Sơn A₁, fausses portes.

⁽⁴⁾ Mĩ Sơn A₁, fausses portes du vestibule ; B₂, C₁.

⁽⁵⁾ Mĩ Sơn A₁, toutes fausses portes.

⁽⁶⁾ Mĩ Sơn C₂.

⁽⁷⁾ Phòng Lệ.

⁽⁸⁾ Mĩ Sơn B₃, 5, 6, C₁, etc.

⁽⁹⁾ Mĩ Sơn B₃.

forme spéciale, très curieuse, que nous appelons « à contrecourbes » ⁽¹⁾ (pl. CLI-D, F). Dans cette série de Mĩ Sơn A₁, ils tiennent la place prépondérante et ne sont que rarement remplacés par des piliers à section octogonale ⁽²⁾; ceux-ci sont moins rares ailleurs ⁽³⁾, et l'on en rencontre parfois de ronds ⁽⁴⁾. La forme générale, dans l'art cubique et mixte, dès les origines ⁽⁵⁾, est celle octogonale ⁽⁶⁾ (m. pl.-A, I). Le piédroit rectangulaire simple, en pierres ou en briques, apparaît dès l'art primitif ⁽⁷⁾, mais ne devient la forme normale que dans l'art secondaire. Il se couvre alors fréquemment d'inscriptions : cette coutume, qui se rencontre dès 817 à Nha Trang, ne devient constante que vers le xii^e siècle.

Qu'ils appartiennent à des portes, à des fausses portes, qu'ils soient supports de voûte ou colonnes isolées, les piliers ne s'ornent que de deux types de profils, l'un à doucine, l'autre à cavet, mais différents de ceux des parements. Tandis que la dyssymétrie fut de règle à l'origine pour les parements, au moins dans l'art primitif, les supports ont toujours leurs profils opposés identiques : le type à doucine domine dans l'art primitif, l'autre dans l'art cubique et mixte.

Il est assez difficile de déterminer les profils types de piliers, car nos renseignements ne proviennent que des éléments décoratifs qui purent aisément être modifiés pour les besoins de la composition, piédroits de porte qui n'ont à soutenir qu'une bien faible charge, piédroits de fausses portes qui ne soutiennent rien du tout.

Prenons pour point de départ du type à doucine les bases en pierre des gros poteaux en bois de E₁ à Mĩ Sơn : il est rare de rencontrer un profil aussi simple. Cependant, nous le voyons se réduire encore aux fenêtres de C₄, se transformer dans l'élégant motif n° 48 du Jardin de Tourane, s'enrichir aux fenêtres de D₆, B₆, C₂ et

(1) Mĩ Sơn B₃, 5, C₁, D₄.

(2) Mĩ Sơn C₂, portes.

(3) Hà Trung, Ưu Điem.

(4) Hà Trung.

(5) Mĩ Sơn F₁, A'₁, Đồng Dương.

(6) Đồng Dương, Mĩ Sơn A₁₀, B₂.

(7) Mĩ Sơn A₁.

dans les belles colonnes B_{14} : la douvine se redouble par opposition et forme un ensemble spécial à chaque extrémité du pilier, au vestibule de A_1 . Binh Lâm montre un essai d'unification de l'ensemble des profils des piliers et des parements, et cette solution trop facile est déjà adoptée à Po Nagar de Nha Trang. Le type à carot n'est pas plus propre à l'art cubique pour le pilier que pour le décor des parements, et nous rencontrons ce profil assez souvent, mais hors de Mi Son ⁽¹⁾ : le tracé à quart de rond unique est plutôt employé dans l'art cubique, et celui à double quart de rond dans l'art mixte. Les types ornés disparaissent avec la première période et sont remplacés alors par de lourdes masses rectangulaires.

Le second élément de la partie antérieure de la baie, le chevet, est un corps plein, percé seulement en bas de l'ouverture nécessaire au passage : il présente une épaisseur plus ou moins forte. Nous aurons à examiner 1° sa face principale qui apparaît au travers de l'arc et autour de lui, l'encadrant, et 2° ses faces latérales. La face principale se compose de deux parties : c'est d'abord, à l'intérieur de l'arc, le tympan qu'il enferme et que supporte le linteau ; c'est ensuite la bande qui entoure l'arc et qui déborde le long de ses supports, seules parties visibles — en haut — du fronton, — en bas — du corps de ce chevet. Quant à ses piedroits intérieurs, nous n'aurons pas lieu de nous en occuper, — car ils se confondent d'ordinaire avec ceux de l'arc. Examinons donc successivement linteau et tympan, corps du chevet et fronton.

Il n'est pas douteux que dans la pensée de l'artiste àm l'arc repose directement sur les piedroits sans l'intermédiaire d'un linteau : ce qu'on voit dans l'espace encadré par l'arc, c'est la surface du chevet sur lequel il se détache. Toutes les fois, en effet, que la baie est fictive, on n'y rencontre ni linteau, ni tirant pour maintenir l'écartement virtuel de l'arc ⁽²⁾, même lorsque l'ensemble est considérable, comme les niches de B_{14} à Mi Son (pl. CXXIV-C), surtout

(1) Hà Trung, Khương Mỹ, Phòng Lệ.

(2) Voir note 1, p. 170.

les fausses portes de A_{2-7} (pl. CL) ou les encadrements de fenêtres de B_5 , C_3 (pl. LXXXI et LXXXIII). Si la nécessité d'un linteau est reconnue pour porter le tympan qui ferme le vide de l'arc, ce linteau et le tympan sont rejetés en arrière pour que l'arc dessine son contour par une ombre ferme : un petit bahut, d'ordinaire orné de dés, passe devant les extrémités du linteau et vient en avant supporter les retombées de l'arc (pl. CLVIII). Ces linteaux n'ont pas donné lieu, comme dans l'art khmèr, à de riches compositions ; leur rôle est trop effacé, et c'est le tympan qui, le plus souvent, reçoit

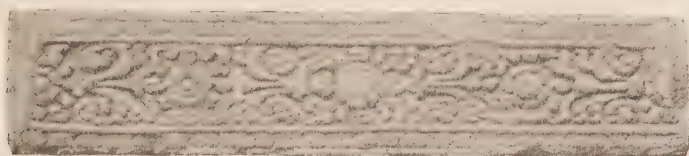


Fig. 29. — Mĩ Son A_1 .

Linteau présumé. Longueur de la partie ciselée : 1 m. 52.

tout le décor. Cependant les fouilles de Mĩ Son en ont fourni trois exemples⁽¹⁾ élégamment décorés, identiques en des arts différents dans la période primaire (fig. 29). Nous ne retrouvons le linteau que longtemps après, dans l'art secondaire, mais cette fois sculpté de scènes importantes⁽²⁾ (fig. 90) : rien n'annonce et ne prépare cette mode éphémère, et nous ne savons même pas exactement comment il se composait dans la porte de cette époque. Partout ailleurs le linteau reste nu, et si quelquefois il reçut une inscription⁽³⁾, c'est faute de place sur les piédroits.

Une forme intermédiaire entre le linteau ordinaire et le tympan paraît avoir été employée quelque temps à l'origine et se perd ensuite. En réalité c'est l'arc lui-même et son remplissage⁽⁴⁾, mais l'arc bas, étiré horizontalement, des niches du soubassement de Mĩ Son E_1 . Cette forme doit être rapprochée du faux linteau khmèr

⁽¹⁾ Mĩ Son C_1 en place, A_1 ?, F_1 .

⁽³⁾ Pò Nagar de Nha Trang tour S.

⁽²⁾ Mĩ Son E_1 et Chành Lỗ, roi entouré de

⁽⁴⁾ Mĩ Son E_1 . Cf. *I.C.*, I, p. 415,

ses femmes ; Chành Lỗ, danses guerrières. fig. 93.

dont les motifs, au décor près¹¹, ne sont que des variantes d'un arc surbaissé. Ce système dans l'art d'ann donna les linteaux-tympan de Mi Sơn E₁¹² et de Phú Thọ (fig. 126) et les linteaux décomposés de Bông Dương (ou N.-O.), et de Mi Sơn B₁ (pl. CLIII). Les derniers, en particulier, nettement apparentés avec le type II khmèr.

Quant aux tympanes qui d'abord occupent le vide de l'arc, puis le centre du fronton lorsque celui-ci s'est substitué à l'arc, il est assez rare qu'ils soient laissés en briques, s'ils doivent être sculptés. Nous en avons cependant à Mi Sơn deux exemples intéressants, l'un petit, orné de rinceaux élégants, à la porte de B., l'autre de grandes dimensions avec des éléphants qui soutiennent un archer, à la fenêtre O. de B. En général ils sont taillés dans une dalle de pierre encastrée dans la maçonnerie : dans le plus grand nombre de cas ils portent l'image du dieu adoré dans le temple ou se rattachent à lui par quelque lien naturel.

Dans les fausses niches ou les portes très petites, le tympan peut être occupé par un simple décor¹³, une tête de lion dont sortent deux têtes de serpent¹⁴, un serpent multiple¹⁵ ou simple¹⁶. Si les têtes de Phú Ninh (pl. CLXXIII-C) et de Quê Bông ne sont pas des prototypes, elles peuvent jouer ce rôle; c'est sûrement celui des apses de Phong Lã, de Lăng Bưởi¹⁷. Quelques rares exemples, analogues à certains motifs peints de Cambridge, montrent le tympan occupé par une réduction d'édifice¹⁸, forme qui, dans l'art mixte et la période secondaire, se traduit peut-être par l'introduction d'une applique fort inattendue¹⁹.

Dans les tympanes de pierre, la dalle est, jusqu'à la basse époque,

¹¹ Types I, II et III. Cf. *I.C.*, I, p. LXXIX et sqq. et fig. diverses.

¹² Voir p. 175, note 4.

¹³ Mi Sơn B₁.

¹⁴ Jardin de Tourane, n° 25. Cf. *I.C.*, I, p. 326, fig. 70.

¹⁵ Bình Lâm.

¹⁶ Khương Mỹ.

¹⁷ Cf. *I.C.*, I, p. 141, fig. 28.

¹⁸ Khương Mỹ tour S., porte d'entrée et porte intérieure.

¹⁹ Bông Dương, porte tour centrale fig. 167. Thủ Thiện, fausse niche.

faite d'un seul morceau, et ce n'est que dans les derniers édifices qu'elle est exécutée en plusieurs pièces ⁽¹⁾.

Le corps même du chevet, percé seulement en bas de l'ouverture nécessaire au passage, est parfois muni de pilastres ⁽²⁾, redentés à l'occasion ⁽³⁾, garnis d'une base et d'une corniche complètes ; il supporte un fronton dont le bord extérieur ne comporte jamais d'autres décors qu'un rang d'élégantes feuilles. Ce corps ne conserve pas longtemps une division de pilastres ; ses profils, à l'origine, sont, comme tous ceux des détails dans les édifices de l'art primitif, du type à cavet ; ils ne tardent pas à être tracés dans ce style à doucine qui envahit et unifie tout l'édifice dans une triste monotonie. La silhouette du fronton varie davantage ; au début, quand son contour circonscrit l'arc renversé et ses décors, il peut être tracé suivant une ogive trapue, un arc en tiers-point outrepassé, car le motif enfermé n'est pas très étiré en hauteur. Cette proportion reste la moyenne dans tout le cours de l'art cham ; on voit souvent aux fausses niches l'arc s'élargir de la base, mais le plus souvent, et dès Nha Trang (817), il tend à s'étirer en hauteur, surtout aux fausses portes ; les deux segments d'arc au-dessus de la ligne des centres se rapprochent de deux droites et forment un arc de plus en plus aigu ⁽⁴⁾, tandis que les segments inférieurs prennent un rayon chaque jour moins long, une courbure qui va sans cesse en s'accroissant. Enfin les côtés de la pointe de l'arc s'infléchissent en dedans et donnent ainsi au fronton une forme voisine de celle d'un as de pique très aigu ⁽⁵⁾.

En même temps le fronton se modifie autrement : les faces s'y multiplient, et il adopte même bientôt une forme bombée très caractéristique ⁽⁶⁾.

Le corps postérieur affecte, à l'origine, deux aspects : la projec-

(1) Tháp Tháp, Mĩ Sơn H₁.

(2) Fausse porte de Mĩ Sơn A₁.

(3) Fausse niche de Mĩ Sơn A₁.

(4) Pô Nagar de Nha Trang, fausses portes.

(5) Hưng Thạnh, Mĩ Sơn H₁.

(6) Pô Nagar de Nha Trang tour S.
Cf. *B.E.F.E.-O.*, II, p. 30, fig. 8.

tion d'un *kalan* de petites dimensions, la façade d'un édifice à étage et pignon.

Pour nous qui, à cette heure, ne pouvons connaître l'art *çam* que par les constructions en briques, seules conservées, nous devrions nous attendre à voir plutôt en cet arrière-corps la forme qui nous est familière, la pyramide d'étages, réduction du *kalan*. Il n'en est pas ainsi, et plus souvent la masse de l'arrière-corps est celle de l'édifice à pignon. Ce genre de temple dont nous n'avons qu'un seul exemple certain, C₁ à Mĩ Sơn, et qui pour nous disparaît complètement avant la fin de la première période, avait-il à l'origine une importance religieuse supérieure? ou simplement la réduction de sa forme se composait-elle mieux en arrière-corps? Ce sont là des problèmes dont la solution nous échappe à cette heure. De ces deux formes c'est la première, la moins utilisée à l'origine, qui se conserve le plus longtemps et avec le plus de pureté; la seconde, celle de l'étage à pignon, survit à l'art primitif, mais en se transformant de telle sorte qu'elle devient presque méconnaissable: elle se fond avec la forme simple du chevet pour ne devenir souvent qu'un chevet plus important et plus haut que celui du corps antérieur. Le sens s'en perd de jour en jour et l'art secondaire nous montre une nouvelle forme à frontons successifs, longtemps de départs différents, mais qui deviennent un jour concentriques, s'élevant tous d'un rang unique de moulures. Toutes ces formes se sont mêlées dans la décadence de l'art *çam*, et la division adoptée est, de ce chef, un peu arbitraire.

Un exemple très caractéristique du type en réduction de *kalan* nous est donné par la fausse porte de Binh Lâm (pl. CLIV). Ce n'est cependant pas le plus riche, et néanmoins la lecture n'en est pas aisée; la composition en effet y est encore très libre et suit avec moins de rigueur que dans la suite le parti d'un sommet de tour. Il est fort possible d'ailleurs que les différences entre ce motif et le type ordinaire du *kalan* que nous connaissons proviennent seulement de ce fait que la copie se rapporte à un type perdu pour nous, car il est peu vrai-

semblable que le petit nombre des édifices conservés nous aient gardé la totalité des formes primitives. Nous n'insisterons pas ici sur le détail de cette composition dont nous avons donné une lecture détaillée dans l'Inventaire proprement dit⁽¹⁾; remarquons seulement, et ceci vient à l'appui de l'idée émise quelques lignes plus haut, que la silhouette évoquée par cette réduction de tour n'est pas celle d'un *kalan* ordinaire : elle montre des fausses niches, mais pas d'amortissement d'angle, et, dans son ensemble, éveille plutôt l'image d'une construction dont la tour S. du groupe des Tours d'argent serait une réplique postérieure. Cette fausse porte de Binh Lâm montre en outre une disposition spéciale et qui vient à l'appui de notre système de rapports entre la fausse porte et le vestibule précédé de la porte : derrière elle se dresse un grand fronton ogival richement orné, et le vestibule se détachait sur un fronton de même forme, mais nu, accolé à la muraille.

À la tour S. de Khương Mỹ, le corps postérieur des fausses portes constitue une véritable réduction de *kalan* à trois étages, avec fausses niches et amortissements d'angle, peut-être même pièces d'accent (pl. CLV). Le sanctuaire central nous montre un exemple plus fruste de la même composition ; la fausse porte est, dans ces deux derniers cas, très étirée en hauteur.

Ces seuls exemples sont tout ce qui reste, en art primitif, de ce type : nous le retrouvons jusqu'aux derniers jours de l'art cham, en beaucoup plus simple et avec un intérêt artistique bien moindre. Dans l'art classique, les étages et les fausses niches sont nettement marqués, mais en nombre réduit : deux ; les amortissements, ruinés, sont clairement indiqués par le vide qu'ils ont laissé⁽²⁾. La fausse niche supérieure prend à Thù Thiệu une importance dévorante et vient à compter plutôt comme un pignon terminal. Le corps postérieur, peu saillant, offre dans ces divers exemples une hauteur démesurée : il est vrai que, dans l'art classique la largeur des fausses

⁽¹⁾ Cf. I.C., I, p. 167, fig. 31 et pl. XXXIX.

⁽²⁾ Tours de cuivre, d'or.

portes est sensiblement plus petite que dans l'art primitif, et, la hauteur moyenne du corps principal du *kalan* ne variant pas, l'arrière-corps qui doit toujours atteindre la corniche s'étire.

La tour S. de Văn Trưng montre un remarquable exemple de cette composition, mais ici, naturellement, les amortissements des étages sont remplacés, comme dans l'art khmèr que ces tours rappellent, par des antéfixes d'angle en *nāga* (pl. XLVII).

Cette combinaison d'étages se rencontre également aux fausses niches d'un monument de basse époque, Nhạn Tháp, mais à l'état de réminiscence (pl. XXIX) ; des amortissements bulbés se dessinent aux angles, tandis qu'au centre un autre amortissement plus important correspond à la pyramide d'étages.

Le mode de composition du corps postérieur en pignon d'édifice a été appliqué dans l'art primitif au plus grand nombre des fausses portes et des portes, toutes très voisines de formes. Sur l'arrière-corps s'élève, au centre, un étage qui supporte un pignon (fig. 160), tandis que les angles laissés libres sont occupés par des amortissements. Bien que les exemples de portes ⁽¹⁾ ne manquent pas, aucune n'est suffisamment conservée pour permettre l'étude du type ; par contre, les fausses portes ⁽²⁾ nous en fournissent des spécimens d'une composition charmante et d'une conservation remarquable. Le pignon supérieur est traité comme un arc (pl. CLVI), et Mĩ Son B₃ en donne un bon exemple (fig. 162). Aussi fréquentes et d'un effet moins heureux, sont les fausses niches traitées de cette manière, comme à Mĩ Son B₃, au vestibule de A₁.

Ce système complet ne se montre plus aux fausses portes que dans la copie de Mĩ Son A₁ exécutée en E₄, mais l'étrangement du corps inférieur rend la proportion aussi maigre qu'elle est ample dans le modèle (pl. XCI).

Comme nous avons retrouvé l'arrière-corps en *kalan*, nous voyons reparaitre l'arrière-corps en pignon sur étage à Dương Long tour N.,

⁽¹⁾ Mĩ Son B₃, ₅, C₃.

⁽²⁾ Mĩ Son A₁, B₃, C₁.

et ici encore de riches *nāga* d'angle tiennent lieu des amortissements de l'art čam ou des demi-pignons de l'art khmèr qui devraient encadrer le corps d'étage d'où s'élève le pignon supérieur (pl. XLVII).

L'art secondaire offre un système qui a de très grands rapports avec celui-ci, mais avec une différence : l'arrière-corps ne possède pas d'étage et se termine directement par le fronton. Ce nouveau type, que nous désignons par le nom de type à frontons successifs, est-il une réduction, une simplification du premier ? L'hypothèse est séduisante et semble confirmée par la disparition complète du type à pignon sur étage. Cependant la nouvelle combinaison semble déjà représentée dans l'art de Mĩ Son, et il est fort possible que la porte de B₆ ait été conçue suivant ce parti. Malheureusement, son arrière-corps est tellement ruiné qu'il est difficile d'en reconnaître les dispositions supérieures ; le bahut qui s'élève au droit du pilastre d'angle peut aussi bien avoir reçu un amortissement, ce qui est la forme habituelle, ou le pignon, qui, fait anormal à cette époque, aurait eu alors toute la largeur du corps postérieur.

Ce dernier arrangement n'a rien d'impossible, car nous voyons les fausses portes du vestibule à la tour centrale de Khương Mỹ (pl. CLVII) conçues dans ce sens ⁽¹⁾ ; c'est aussi le parti des fausses niches à Pò Nagar de Nha Trang et, comme nous le verrons plus loin, c'est le mode constant des fausses portes de l'art cubique, à la réserve cependant, dans ces divers exemples, de l'absence du bahut intermédiaire.

Quelle qu'en soit l'origine, ce système tient une certaine place dans la période secondaire. Nous le rencontrons d'abord au *kalan* des Tours d'argent, soit en pignon de vestibule derrière la porte d'entrée (pl. XXXII), soit aux fausses portes. A Chièn Đàng, l'arrière-corps de celles-ci à la tour centrale et surtout à la tour N. semble conserver le souvenir d'un étage (pl. LXII). Plus tard, le dernier corps perd avec la fausse porte toute composition précise et

(1) Ainsi que les fausses niches de Khương Mỹ tour S., Bình Lâm.

amène aux incohérences ridicules de G₄, H₄, K de Mí Son (pl. XCVI et XCVII).

Ces diverses formes ne sont, dans l'art secondaire, que des survivances ; la disposition propre à cette période est celle à frontons concentriques ; elle se différencie de la combinaison précédente à frontons successifs par le fait suivant : dans le cas des frontons successifs, l'arrière-corps cessant de dominer, le contour de son fronton est parallèle, au moins dans le haut, au bord du dernier fronton du corps antérieur ; mais le départ des différents arcs est à des niveaux différents, ou, s'ils se font sur une imposte unique, les corps sont cependant de composition différente. Dans le cas des frontons concentriques, tous les arcs partent d'un seul niveau et les corps sont identiques. Les fausses portes du *kalan* principal aux Tours d'argent, donnent un bon exemple de frontons successifs (pl. XXXIV), les fausses niches de la Tour de cuivre de frontons concentriques (pl. LI). La division n'est pas d'ailleurs très tranchée et les deux formes paraissent avoir existé parallèlement. Il semble bien, néanmoins, que la forme à frontons concentriques soit l'ultime simplification du système à pignon avec, comme intermédiaire, le type à pignons successifs. Aussi ne la rencontrons-nous que dans les éléments accessoires aux premiers édifices de l'art secondaire⁽⁴⁾ ; elle n'occupe la place prépondérante que dans l'art dérivé⁽²⁾. Le dernier terme de cette série est donné par la tour de Yañ Mum, où portes et fausses portes sont couvertes par une petite voûte, analogue à celle de l'édifice, mais qui n'a plus rien à voir avec l'idée d'une entrée (pl. CVII).

Nous avons systématiquement laissé de côté l'art cubique et son dérivé l'art mixte ; nous n'aurons guère affaire à d'autres arts en nous occupant de la baie en coupure et de la fausse porte en aile. Pourquoi cette dernière est-elle constituée ici comme une avancée plus basse

⁽⁴⁾ Mí Son E₄, vestibule, fausses portes ; Tour de cuivre, Tour d'or, fausses niches ; Bång An édifice S.-O., fausses portes.

⁽²⁾ Mí Son G₄, Pō Klauñ Garai, Pō Romé, où elle devient unique.

du corps principal ? A-t-on voulu répéter sur les faces latérales, non la porte même, mais tout le vestibule, parce que la porte, simple coupure, ne comptait pas aussi fortement que la riche combinaison d'entrée de l'art primitif ? Cette opinion paraît vraisemblable, et la présence de vantaux simulés à la fausse porte de la tour S. de Hoà Lai écarte toute idée d'aile véritable au bénéfice de l'hypothèse d'une réplique du vestibule.

En coupure la porte était très simple : si on voulait l'effet moins brutal, il suffisait d'encadrer le vide entre deux pilastres, ceux-ci supportant, par l'intermédiaire du linteau, le pignon de façade du vestibule. Il est fort possible que, dans l'art cubique, les vantaux de fermeture se soient trouvés parfois immédiatement en arrière de ces pilastres ⁽¹⁾ ; la porte extérieure était alors tout à la fois l'entrée du temple et la clôture de la cella. Aucune disposition de ce genre n'a subsisté intacte ; par contre, nous voyons, en des exemples bien conservés, la porte réelle du sanctuaire, si elle n'est pas contiguë à l'entrée, du moins très en avant de la cella ⁽²⁾. Dans ce dernier cas, la baie extérieure s'ouvrait-elle sous un arc ou sous un simple linteau ? Nous n'avons à ce sujet aucun renseignement. Le cadre creux des fausses portes, que termine souvent en haut un décor analogue à celui du linteau khmèr, rappelle-t-il un système spécial d'entrée dont les fausses portes du vestibule de Hoà Lai, tour centrale, nous donneraient alors une idée ? Cela n'est rien moins que sûr, et tant que quelque découverte nouvelle, si jamais elle se produit, ne confirmera pas une semblable hypothèse, il conviendra de rester dans l'expectative, d'autant qu'un motif très analogue et couronné de même figure dans la composition des fausses niches, où il serait alors assez déconcertant. Faute d'un exemple complet de porte dans l'art cubique, nous serons obligé de laisser ce problème en suspens.

Si nous examinons les fausses portes dans ces arts, nous sommes amené à les ranger dans deux classes : celles qui sont simplement

⁽¹⁾ Pō Dam, Hoà Lai, surtout Mĩ Son A'.

⁽²⁾ Mĩ Son F₁, premières tours de Đông Dương, Mĩ Son A_{40,12,43}.

traitées en corps plein, et l'on remarque alors combien elles sont peu saillantes⁽¹⁾, et celles qui peuvent être interprétées en copie de porte. Dans la première, des moulures hautes et basses courent le plus souvent d'un pilastre à l'autre, et le pignon pose sur la dernière assise de la corniche. Dans l'autre⁽²⁾, la composition est à simple ou double plan, et le corps antérieur montre une coupure nette qui, dans les deux cas, correspondrait à une porte haute et maigre. Les fausses niches ne nous sont malheureusement connues que par de trop rares exemples : en rapport avec les fausses portes indiquées, elles présentent comme elles deux corps à pignon qui se superposent et qui, de même, ont leurs rinceaux descendant d'un cadre. La présence de hauts frontons à puissantes volutes, retournées à l'extérieur et à l'intérieur avec, pour origine, un cadre sculpté placé en haut, est en effet la caractéristique de ce type⁽³⁾ : cette forme très particulière n'existe pas dans l'art primitif et semble le développement de l'arc spécial que montrent les niches au piédestal de Mĩ Sơn E₁, niches qui, comme nous l'avons vu, semblent déjà l'origine de l'applique de l'art cubique.

L'art mixte présente pour les portes et les fausses portes un système qui paraît tenir plus de l'art primitif que de l'art cubique : la composition de la porte est à corps successifs et l'arc est porté par des colonnes octogonales qui, assez rares dans l'art primitif⁽⁴⁾, prennent ici une vogue considérable⁽⁵⁾. Les pignons offrent nettement le contour ogival de l'art primitif final, comme nous les voyons à Nha Trang : la tour centrale de Đống Dương en donne un bon exemple (fig. 167), comme celles de Mĩ Sơn A₁₂₋₁₃. Quant aux fausses niches, elles paraissent toutes rentrer dans le système à frontons successifs, qui ne les écartait pas, du reste, du type présenté par celles de l'art cubique.

Mĩ Sơn C₇, A₂, etc.

² Po Dam, Hoà Lai.

Hoà Lai, Mĩ Sơn C₇, Pô Dam, etc.

Mĩ Sơn C₂, première façon des piédroits retaillés de D₂.

⁽⁵⁾ L'art cubique en montre déjà des exemples. Mĩ Sơn F₂, A'₁ et Đống Dương, portes principales du porche II, tour S., tour S.-S.-O.

Nous risquerions de laisser de côté des détails fort intéressants si nous ne reprenions, pour chaque ordre d'éléments, l'étude des états par lesquels il a passé; l'inconvénient serait grand surtout pour les portes, qui ne nous sont, en bien des cas, connues que par leur plan et qui par suite échappent souvent en élévation à l'étude précédente.

Si nous résumons les renseignements déjà recueillis dans l'examen des portes encore debout dans l'art primitif, nous obtenons les indications suivantes : le plus souvent elles sont constituées seulement par le corps double antérieur ⁽¹⁾, mais dans des conditions spéciales possèdent un arrière-corps à étage sous pignon ⁽²⁾ ou en riche *kalan* ⁽³⁾; un petit nombre des dernières adoptent déjà la forme à frontons successifs ⁽⁴⁾. Passons toutes ces portes en revue, sans négliger celles qui sont dérasées près de terre ou dont les débris sont épars.

Il semble que les portes de Mĩ Son A₁ aient été simplement composées de deux corps formant le groupe antérieur comme les portes de A₂₋₇ et de B₇₋₁₃, comme aussi les fausses portes du vestibule, qui en donnent sans doute une image vraie; elles possédaient des piédroits rectangulaires de pierre qui, d'abord nus, reçurent plus tard une inscription buchée postérieurement : ils attendaient sans doute à l'origine une ciselure de rinceaux qui ne fut jamais exécutée. Nous avons trouvé un linteau orné qui se rapportait probablement à la principale de ces deux portes (fig. 29) et le tympan de pierre nue de la porte postérieure. Les piédroits étaient maintenus à l'intérieur, dans l'entrée principale, par des colonnes engagées circulaires, que de simples pilastres remplacent à l'entrée de la baie supplémentaire.

La porte de Mĩ Son C₁ semble avoir présenté une composition un peu anormale. Nous en possédons les piédroits à contrecourbes et le linteau orné, en place et culbuté en avant, le beau tympan plus qu'à

(1) Mĩ Son A₂₋₇, B_{3,7-13}, C₂.

(2) Mĩ Son B₃.

(3) Khuong Mỹ tour S.

(4) Pô Nagar de Nha Trang tours principale et N.-O. Une seule est en coupure; elle est dans ce monument à l'édicule S.-E.

semi-circulaire. Il semble ici que pour donner plus d'importance à ce tympan, l'arc ne se soit pas détaché sur un chevet postérieur ⁽¹⁾ (pl. CLVIII).

La tour S. de Khurong Mý possédait une porte d'entrée très riche dont malheureusement il ne reste que les parties hautes : la composition en était plus classique, bien que plus complexe encore (pl. LVIII). Elle se divisait en trois corps : le corps antérieur portait un fronton qui encadrait, d'une suite d'ares se recoupant, une élégante réduction d'édifice, en briques : un deuxième supportait, entre deux amortissements, un fronton orné d'une série continue de *nāga* constituant ainsi un chevet plus riche qu'à l'ordinaire. Le corps postérieur était une véritable réduction de *kalan* à trois étages avec fausses niches et amortissements d'angle.

La porte de Mī Son E₅, édifice d'art primitif où des décors accusent une certaine influence de l'art cubique, présente le système préféré dans ce dernier art. La baie d'entrée dut s'ouvrir en coupure dans le mur de façade, entre deux pilastres dont la base s'orne d'appliques. Les fausses portes, traitées de même, montrent un beau spécimen de vantaux fictifs, plus riche que celui d'A'₄ (pl. CLIX-D).

Dans l'art primitif, nous avons rencontré suffisamment de portes en partie debout pour nous faire une idée vraisemblable des autres : le problème est plus délicat pour l'art cubique, dont presque toutes les baies d'entrée sont ruinées. Mī Son E₄ montre une porte qui rentre plutôt dans cet art : elle offre une combinaison particulière de linteau tympan : avec les colonnettes qui s'y engageaient nous avons l'encadrement complet de la baie à l'extérieur : il n'était pas seul à constituer le corps antérieur, car des pilastres assez importants l'enfermaient : nous ne savons, par malheur, rien du pignon qu'ils durent porter (pl. CL-E).

⁽¹⁾ C'est suivant ce système que nous avons dessiné notre restitution erronée cependant sur un point : l'arc (pl. LXXXII) dut rencontrer un petit bahut devant le lin-

teau et non descendre jusque sur le dé qui termine le piédroit. Le linteau, non axé, paraît un réemploi et serait alors la plus vieille sculpture d'ame.

Pour Mi Son F_1 et A'_1 , la porte de fermeture vient très en avant, au bout d'un long couloir et presque derrière la baie d'entrée dont nous possédons les colonnes, un linteau (F_1) et les tympans. Malheureusement il ne reste presque rien de A'_1 , et pour F_1 , fort ruiné, ce n'est pas l'examen des fausses portes qui nous éclairera, car si elles présentent les mêmes colonnes, cette fois circulaires entre minces pilastres, l'ensemble se détache sur un corps dont le départ de pignon est plus bas que leur chapiteau et se trouve complètement ruiné. Quant à la porte de A'_1 , était-elle enfermée entre des pilastres comme celle de F_1 , ou non, comme celles de l'art mixte qui suivirent? Il est impossible de le savoir exactement ¹⁾.

Hoà Lai nous donne encore moins de renseignements; tout ce que nous en connaissons est que les portes intérieures étaient situées très près de la baie d'entrée, si la porte intérieure ne faisait pas elle-même ouverture extérieure: la présence d'un fort élargissement pour loger sans doute les vantaux semble indiquer une telle disposition à la tour centrale. Quant à la baie d'entrée de Pō Dam, elle est en coupure et il semble que le cadre de fermeture était confondu; il aurait alors disparu ne laissant que sa rainure d'encastrement.

La tour B_1 à Mi Son mérite d'être signalée, car le couloir s'arrête à la porte intérieure; en avant d'elle s'ouvre un porche bien plus large, mais peu profond, et deux colonnes octogonales viennent entre les piédroits rectangulaires en réduire l'entrée. Ici encore, tout renseignement nous manque sur les parties hautes, et il ne nous est pas possible de voir si, comme aux fausses portes, une certaine similitude avec la porte khmère se serait accentuée.

Enfin, dans les édifices les plus anciens de Đông Dương, le système de coupure paraît employé d'ordinaire, entre pilastres section-

¹⁾ Nous avons dû, dans la planche LXXVI, trancher arbitrairement la question, mais comme l'indique le trait léger non renforcé de cerneure, notre contour

n'est qu'une hypothèse pour rendre plus aisée la lecture des parties du plan conservées, parois intérieures indiquées par le trait plein et soubassement.

nés brutalement, qui sont parfois (tours S., S.-S.-O.) remplacés par une colonne octogonale saillante.

C'est le parti généralement adopté dans l'art mixte et les colonnes y sont de briques ou de pierres. Le seul motif complet que nous en ayons existé à la tour centrale de Đông Dương (fig. 167) : les portes y sont à deux plans ne formant qu'un corps antérieur unique, et les colonnes octogonales supportent, en avant du chevet, un arc reste en épannelage et qui peut avoir attendu un décor de serpents analogue à celui des fausses portes de Mi Son A₁₂. La baie d'entrée de la tour principale devait être différente de la baie d'entrée de la tour annexe. Les piédroits, extrêmement amincis, étaient doubles. Bien que leur trace sur le sol permette d'en fixer exactement la position, il n'est pas possible de reconstituer sûrement cette baie dont nous possédons cependant encore le tympan ⁽¹⁾.

Les portes de Mi Son A₁₂ et A₁₃ présentent les frontons successifs du dernier art primitif et n'ont de curieux que leurs étranges tympan décorés de lions ⁽²⁾.

Dans l'art secondaire, une seule des portes est intéressante : celle de Mi Son B₁, parce qu'elle présente à son débüt un motif formé par une perdue depuis longtemps, les colonnes octogonales d'entrée. Les autres manquent d'intérêt : le parti le plus fréquemment employé d'abord est celui des frontons successifs, même lorsque le réemploi de piédroits de l'art primitif a pu appeler un essai de renaissance de l'arc et des dispositifs anciens ⁽³⁾ ; finalement les frontons concentriques prennent toute l'importance, et les piédroits sont, comme ils l'étaient déjà à Pò Nagar de Nha Trang au début du ix^e siècle, constitués par de simples piliers rectangulaires.

Si nous reprenons dans ses grandes lignes l'histoire des fausses portes, un fait se dessine clairement : dans toute la durée de l'art cam, la fausse porte n'a cessé d'être de plus en plus saillante et de plus en plus

⁽¹⁾ Cf. I.C., I, p. 467, fig. 403.

⁽²⁾ Cf. I.C., I, p. 353, fig. 75.

⁽³⁾ Pò Nagar de Nha Trang tour S.

Dans l'art primitif, elle a, en moyenne, plus du tiers du côté de la tour et le septième en saillie. La largeur en est moins importante dans l'art cubique et la saillie s'y réduit souvent à presque rien. L'art mixte la rapproche des proportions de l'art primitif et les dépasse parfois, comme à la tour principale de Đống Đương où la fausse porte atteint les deux tiers du corps : c'est même ici une véritable aile accolée à la tour ; la proportion générale de saillie reste cependant plus faible, car le rapport de cette saillie au côté de la tour est le même à peu près.

L'art secondaire marque une tendance très nette, sans doute par raison d'économie de matière, à réduire la fausse porte en largeur ; par contre, pour obtenir le même effet d'importance, il la détache de la paroi, l'élargit en façade, quitte à l'étrangler à son point de suture ; le système d'arrière-corps à étage couvert d'un pignon est forcément abandonné pour l'arrière-corps à simple pignon qui tient moins de largeur, jusqu'à ce qu'il se réduise aux frontons successifs, puis concentriques.

Les fausses portes dans l'art primitif se composent, comme nous l'avons vu, dans la forme d'une véritable porte appuyée à un arrière-corps qui s'inspire soit de la silhouette du *kalau*, soit de celle d'un édifice à étage et à pignon ; un seul exemple la montre, à Nha Trang, dans le type à frontons successifs ; elle n'apparaît jamais du système à coupure. L'art cubique, au contraire, admet cette forme quand la fausse porte est à deux corps ; en un corps unique, elle est plus volontiers traitée en aile pleine à plusieurs plans. Le dernier se confond le plus souvent avec le corps antérieur de la fausse niche du 1^{er} étage et, de proche en proche, fausses portes et fausses niches d'une même face finissent par ne plus faire qu'un motif unique.

Dans la fausse porte de Mĩ Sơn A₁₀, traitée dans un système mixte entre le type à pignon sur étage et le type à frontons successifs, un fronton supplémentaire est interposé pour donner plus d'unité ; il est porté par la corniche et soutenu au-dessous par deux cariatides (pl. LXXIV).

L'art mixte fait semblables la fausse porte et la porte, mais avec colonnes et sans frontons successifs.

L'art secondaire abandonne presque complètement le type à corps postérieur en *kaian* ⁽¹⁾ ou en étage avec pignon ⁽²⁾ au profit du pignon simple ⁽³⁾, ou tend à fondre ce système avec celui du *kalan* qu'il simplifie ⁽⁴⁾; mais les partis qui semblent le plus caractéristiques de cette période furent le type à pignons successifs, qu'on rencontre dans les diverses sections de cet art ⁽⁵⁾, et le type à frontons concentriques, qui marque surtout l'art dérivé ⁽⁶⁾. Les fausses portes ruinées de Nhạn Tháp et de la tour E. des Tours d'argent sont à signaler pour leur peu de largeur et leur peu de hauteur : seule une composition analogue à celle des fausses portes qui garnissent les parois de la tour principale à Pō Klaun Garai peut expliquer leur arrachement. Celles-ci sont en effet remarquables pour leur étroitesse en plan et leur saillie considérable (pl. XI). En outre, elles présentent une disposition très curieuse qui ne peut s'expliquer que par la copie irraisonnée d'un motif de couronnement analogue à celui qui s'élève sur le vestibule du *kalan* des Tours d'argent (pl. XXXV) : c'est, semble-t-il en cet édifice, une cheminée d'aération ruinée : à Pō Klaun Garai, le motif est devenu purement décoratif (pl. XIII). Bien que d'une date avancée, elles sont cependant d'une composition bien plus franche et plus heureuse que celle des derniers bâtiments de Mi Son. En G₁, les deux corps s'élèvent en étroites masses rectangulaires qui ne répondent plus à rien (pl. XCVI); en H₁, les frontons se superposent de la façon la plus fautive (pl. XCVII) et enfin (au K. au. pl.), un large arrière-corps élève un énorme pignon à fronton en U renversé, au-dessus d'un moindre corps antérieur, qui compte sans doute dans la pensée confuse du constructeur comme « bon à lui seul toute la fausse porte ».

⁽¹⁾ Il existe cependant : Tours de cuivre et d'or : Dương Long tour S.

⁽²⁾ De même Mi Son E₁, Dương Long, tour N.

⁽³⁾ Chiên Đàng.

⁽⁴⁾ Thủ Thiệu.

⁽⁵⁾ Art classique, Tours d'argent *kaian* principal; dérivé, Mi Son H₁ : pyramidal, Hưng Thạnh, Nha Trang tour S.

⁽⁶⁾ Art pyramidal, Bàng An : dérivé, Mi Son G, Pō Klaun Garai, Pō Romé.

S'il ne fallait compter que sur le décor figuré entre les piédroits du corps antérieur des fausses portes pour savoir exactement à quelle idée il faut rapporter ces éléments, souvenirs de vieilles portes ou niches colossales, on serait fort embarrassé, car, en nombre à peu près égal, les unes montrent le parti d'imitation de vantaux (pl. CLIX-A₁, B₁, B) et les autres enferment un orant (fig. 91), voire un *dvārapala*. Ce dernier parti semble avoir la prépondérance, et Mĩ Sơn dans ses édifices anciens ⁽¹⁾ montre plutôt l'orant; il en est de même à Nha Trang, aux Tours d'argent *kalan* principal, à Chiên Đàng, à Mĩ Sơn E₄ d'une part, et de l'autre à Hoà Lai tours centrale et N. et dans plusieurs édifices anciens de Đống Dương; dans tous ces divers cas la figure se dresse seule, et si petite parfois qu'il est difficile d'y voir autre chose qu'un décor pour parer un mur : la fausse porte peut d'autant moins être considérée comme une niche que l'orant est, à Mĩ Sơn, le plus souvent placé dans un encadrement propre. Le système intermédiaire qui montre une surface nue derrière l'orant est plus rare dans l'art primitif ⁽²⁾, fréquent dans l'art cubique et devient la règle à la fin de l'art secondaire ⁽³⁾. Un exemple est particulièrement curieux, parce qu'il vient appuyer l'idée de porte accusée ailleurs par l'indication de vantaux ⁽⁴⁾. C'est la tour de Phú Hưng, ou une niche profonde semble rappeler un véritable passage (pl. CLXIII-E). L'indication de vantaux, qui paraît de l'âge primitif, se prolonge fort avant dans la suite. L'un et l'autre modes de décor disparaissent aux derniers temps de l'art cam avec les pilastres du corps antérieur, et ce n'est plus qu'une face lisse que présentent certains édifices de l'art dernier ⁽⁵⁾.

Quant aux fausses niches, leur histoire est simple. Elles n'offrent que deux formes : pignons du type à étage au début, puis frontons successifs et concentriques. Elles affectent cependant à l'origine

(1) Orant : Mĩ Sơn A₁, B₃, C₁. Vantaux : A₂₋₇, sauf A₆, A'₄, E₅.

(2) Binh Lâm, Phú Hưng.

(3) Pō Klaun Garai, Yañ Mum, etc.

(4) Khương Mỹ, Hoà Lai tour S., Mĩ Sơn A₃₀, Hưng Thạnh, Mĩ Sơn B₁.

(5) Mĩ Sơn G, Po Rome.

une composition compliquée, fort heureuse d'ailleurs, du type à corps postérieur à pignon sur étage ⁽¹⁾.

La tour B₃ à Mĩ Sơn nous en donne un spécimen absolument classique, ainsi que le vestibule de A₁. L'étage de la grande tour montre au contraire des complications supplémentaires (pl. CLXIII-D). La fausse niche s'y compose d'un corps antérieur triple devant un corps postérieur du type indiqué et simple. Le corps antérieur présente d'abord une niche entre colonnettes avec fronton en tête de lion et *makara*; le deuxième plan est le chevet ordinaire; le troisième forme un nouveau fond et encadre le précédent, comme à la fausse porte de Bình Lâm, d'une suite de petits gradins. Un détail est à remarquer dans la fausse niche du 1^{er} étage, car il explique des dispositions que nous allons retrouver ailleurs: les pilastres redentés aux angles du corps postérieur sont si détachés qu'il faut examiner longtemps cette fausse niche avant de se rendre compte qu'ils sont seulement les extrémités de son dernier corps; ils paraissent des éléments nouveaux, indépendants, et les amortissements qu'ils portent contribuent encore à les détacher de l'ensemble. Au II^e étage, le corps postérieur se resserre, et le pilastre touchant le corps antérieur, cet effet étrange ne se produit plus. Au III^e enfin, le corps postérieur est tellement contracté qu'il semble seulement être un quatrième plan du corps antérieur.

C'est d'une confusion qui se serait produite au sujet des pilastres d'angle que naquirent, pour nous, dans les fausses niches de la tour centrale de Khương Mỹ, les curieuses colonnes circulaires, surmontées d'amortissements qui encadrent ici le corps postérieur de fausses niches par ailleurs semblables aux exemples précédents.

Chose assez curieuse, nous retrouvons ce système de composition dans un édifice d'une très basse époque, alors que, dès l'art primitif, les fausses niches ont plutôt adopté le système des frontons successifs ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Mĩ Sơn A₁, B₃, Khương Mỹ, souvenir à Nhạn Tháp.

⁽²⁾ Bình Lâm, Pô Nagar tour principale; puis Tours d'argent *kalan* prin-

qui se sont ensuite transformés en frontons concentriques ⁽¹⁾. C'est la tour de Nhạn Tháp qui nous offre cette curieuse survivance. Le corps antérieur forme niche et présente cette particularité que son fronton porte à son sommet une tête de lion très nettement indiquée, tandis que les côtés de l'arc se retroussent en crosses, sans souvenir apparent des décors anciens en tête de *makara*. L'arrière-corps ne montre plus une composition exacte d'étage, mais en est certainement une réminiscence : des amortissements bulbés occupent les angles, un amortissement central plus élevé correspond à l'étagement du milieu.

Les fausses niches offrent une forme un peu particulière dans l'art cubique par la présence d'une sorte de cadre antérieur ⁽²⁾. Leur sens se perdit dans l'art mixte, et nous leur voyons souvent prendre la forme d'une simple, mais énorme applique ⁽³⁾.

Affectées parfois dans l'art primitif à l'aération, et dans ce cas percées d'une meurtrière, elles cessent le plus souvent dans l'art secondaire d'abriter une figure, et à l'occasion (est-ce un retour à une forme ancienne, ou simple ornementation d'une face nue?), montrent un décor de vantaux comme de véritables baies ⁽⁴⁾.

Les fenêtres ne nous ont occupé jusqu'ici que par leur entourage, qui constitue souvent autour d'elles une sorte d'arc, posé sur deux piédroits rectangulaires. Le système le plus réduit consiste dans une simple meurtrière ou un groupe de meurtrières. Isolée, celle-ci ne devait être qu'un expédient et se dissimule alors le plus souvent dans une fausse niche ⁽⁵⁾. En groupe, l'ensemble est traité comme une composition à pilastres, où les meurtrières correspondent aux entrepilastres ⁽⁶⁾ (m. pl.-C) ou seulement à leur creux central ⁽⁷⁾ (pl. CLXI). Cette forme assez simple, qui donna des motifs très heureux dans l'art primitif et l'art cubique, se rédui-

cipal, Thù Thiện, Mĩ Sơn E₄, Chiên Đàng.

⁽⁴⁾ Tours de cuivre, d'or; Pō Klauñ Garai, Pō Romē.

⁽²⁾ Hoà Lai tour S.

⁽³⁾ Đồng Dương tour centrale.

⁽⁴⁾ Tour d'or, Văn Trưng.

⁽⁵⁾ Mĩ Sơn B₅, C₃.

⁽⁶⁾ Mĩ Sơn E₃, épannelage.

⁽⁷⁾ Mĩ Sơn D₆.

sit dans l'art mixte pour s'enfermer dans le cadre d'une fausse porte ou d'une composition analogue divisée par des meneaux verticaux ⁽¹⁾ et parfois un croisillon horizontal ⁽²⁾. Ce système subsista longtemps ⁽³⁾, et sans doute pour mieux aérer les dormeurs étendus à terre, ce genre de fenêtres, déjà basses par elles-mêmes, finit par s'ouvrir au ras du sol ⁽⁴⁾. La combinaison la plus heureuse, qui fut aussi la plus éphémère, consista dans l'établissement d'un cadre rectangulaire plus large que haut, divisé par trois balustres de pierre assemblés au cours de la construction. Une voûte de décharge soutient le mur en arrière du linteau : nous avons ce motif à l'état simple aux étages de B₅, C₃ à Mĩ Sơn, en imitation à celui de C₄ ; son existence est indiquée ailleurs par la découverte de balustres isolés, ronds ⁽⁵⁾ ou carrés ⁽⁶⁾. Le plus souvent, la baie rectangulaire est enfermée entre des motifs d'allège, de frise et de tympan dans l'encadrement d'un arc ⁽⁷⁾ ; fait curieux, lorsqu'il s'agit d'une paroi d'édifice en longueur où cette combinaison est plus difficilement de mise, elle est cependant employée (pl. CLXII). Mais l'arc disparaît, le tympan se transforme en faux linteau ou en frise supérieure et les métopes seules subsistent au sommet des piédroits latéraux qui ne portent plus rien qu'elles ⁽⁸⁾. Il convient de signaler, pour être complet, la petite baie en losange de l'édifice S. de Pō Romē (pl. CLXIII-B) qui paraît si peu çame, les baies simples de celui de Pō Klaun̄ Garai traitées en portes basses, et les fenêtres du vestibule de Yaun̄ Proñ qui, seules de tout l'art çam, s'ouvrent à l'extérieur sous une voûte à encorbellement apparente. Ces diverses fenêtres, au moins dans l'édifice en briques, ne paraissent pas avoir reçu de fer-

⁽¹⁾ Mĩ Sơn A₁₁, E₈, Đống Dương pavillon N.

⁽²⁾ Mĩ Sơn A₁₂, 13.

⁽³⁾ On le retrouve, agrandi et traité en bois, à la salle de Pō Klaun̄ Garai, où les balustres de bois qui fermaient les fenêtres ont malheureusement disparu et ne sont plus indiqués que par leur mortaise d'encastrement.

⁽⁴⁾ Mĩ Sơn G₄, H₂, 4.

⁽⁵⁾ Phú Hưng, Phòng Lệ, Đống Dương édifice S.

⁽⁶⁾ Phòng Lệ, Çaban. Cf. *I.C.*, I, p. 177, n° 12.

⁽⁷⁾ Mĩ Sơn B₅, 6 ; C₃, 4 ; E₁.

⁽⁸⁾ Mĩ Sơn D₁.

meture, et le décor ne nous donne pas ici, à l'encontre du Cambodge, des interprétations de stores; par contre, Mĩ Son C₃ nous montre de faux volets, les vraies fenêtres n'indiquant point d'ailleurs comment ces volets, s'ils correspondaient à une réalité, pouvaient s'y fixer.

Nous avons parlé incidemment du pignon en nous occupant du fronton des fausses portes et des chevets de statues : ce n'est, pour la terminaison d'édifices, que ce fronton agrandi. Lorsqu'il s'agit d'arrêter à ses extrémités une voûte longue, qu'elle soit petite ou grande, et bien que sa section soit, au milieu, plus voisine d'un cintre surhaussé que d'un arc en tiers-point, le pignon présente presque invariablement la forme d'une ogive trapue, et si parfois son contour se rapproche d'une demi-ellipse posée sur son petit axe, toujours un motif terminal y accuse une pointe au sommet et la ramène ainsi à l'impression d'un arc brisé.

Le pignon est appelé plus généralement à terminer une nef centrale relevée; nous en possédons cependant un exemple fort bien conservé fermant une salle basse, D₂ à Mĩ Son; il est d'époque secondaire et selon toutes probabilités, il n'était pas du parti primitif D₁ que copie ce bâtiment; celui-ci sans doute était clos par un véritable pan de bois, ou, si l'on préfère, par le garnissage d'une ferme terminale ⁽¹⁾. Le pignon est ici vertical ⁽²⁾; parfois il semble légèrement penché en avant ⁽³⁾; et c'est la forme des pignons d'édifices S. postérieurs ⁽⁴⁾. Phú Hung nous indique par une antéfixe (pl. CLXIV-E) quelle pouvait être l'inclinaison du fronton en cer-

(1) Ainsi seulement peut s'expliquer la disparition complète du pignon O. de la salle D₁ quand le pignon O. de D₂ s'est parfaitement conservé et qu'il reste assez du pignon E. de D₂, plus exposé à l'ébranlement causé par le ravage des eaux, pour qu'on puisse affirmer son existence. Un fait vient d'ailleurs confirmer cette hypothèse : la porte d'entrée de D₂ suit nettement l'art de la série Mĩ Son A₁ et doit être une copie exacte de celle de D₁, dont elle répète d'ailleurs les parties basses

seules conservées : mais sur ce parti d'un art bien défini se greffe un décor qui vient occuper tout le pignon et qui est d'un caractère complètement différent; il montre le système de frontons concentriques à faible épaisseur que nous ne rencontrons par ailleurs que dans la seconde période. (Cf. pl. LXXXVI-2.)

(2) De même à Mĩ Son B₅.

(3) Mĩ Son B₆, Pò Nagar de Nha Trang édifice N.-O.

(4) Tours d'argent, Pò Klaun Garai.

tains cas à l'origine, car si notre relevé est exact, le profil répond à une acuité d'angle extrême; quel que soit le relèvement qu'on suppose à l'arête du faite, le pignon reste très écarté de la verticale. L'étude du vestibule du *kalan* des Tours d'argent montrera comment le relèvement de cette courbe pouvait s'obtenir; le tenon inférieur de la corne postérieure à Phú Hung (pl. CLXIV-E) indique de son côté par quel procédé, au cours de la pose, la pièce était retenue dans les maçonneries encore fraîches.

Couverture en voûte courbe et pignon incliné semblent la traduction en briques d'une toiture légère, et il n'est pas jusqu'au décor des frontons extrêmes qui n'accentue cette ressemblance, car ils sont terminés au sommet, comme la plupart des toitures légères en Extrême-Orient, par des motifs aigus qui prolongent en avant la ligne incurvée du faite. A l'origine ces motifs paraissent avoir affecté plutôt la forme d'une antéfixe inclinée ⁽¹⁾, mais dès Mĩ Sơn nous trouvons déjà une de ces cornes précédée d'un *nāga* ⁽²⁾ (pl. CLXXII-I).

La ruine générale de ces pignons et, dans les rares cas où ils ont duré, leur état d'épannelage, ne permet pas de se rendre bien compte de leur décor. Aux formes d'antéfixes en fleurons détaillés correspondait-il, tout le long de la courbe du pignon, des feuilles rampantes ciselées dans la brique, motif identique alors au décor des petits arcs de niches et des frontons d'appliques primitives? L'antéfixe y tenait-elle ainsi la place du décor en amande qui termine ces petits éléments? Bien que le fait paraisse fort probable, nous ne pouvons l'affirmer, car le seul pignon orné, celui de l'étage au sanctuaire N.-O. de Pò Nagar, est justement dépourvu d'antéfixe supérieure (fig. 30). C'est un arc aux riches feuilles rampantes qui se développent autour de crosses et encadrent un tympan ruiné dont les restes informes semblent indiquer une figure à bras multiples

(1) Mĩ Sơn C₃ ou vestibule C₁, B₅, Phòng Lê; avec corne: Mĩ Sơn F₄, Phú Hung.

(2) Mĩ Sơn C₁. Peut-être n'est-ce là qu'une fantaisie, car nous trouvons au

sommet des fausses portes du vestibule une sorte de tête de monstre qui paraît aussi anormale, et il faut se rappeler que la recherche de la variété est encore constante à cette époque.

ou entourée du dais des têtes de *nāga*. Ailleurs de simples arcs concentriques forment le décor, aux rares points ⁽⁴⁾ où ces éléments si exposés se sont conservés.

Ces divers motifs de décor, antéfixe et corne qui la sou-



Fig. 30. — Pô Nagar de Nha Trang.

Édifice N.-O. Amortissements du corps inférieur et pignon S.

tient, d'une part, feuilles rampantes ciselées dans la paroi, de l'autre, ont tous subsisté jusqu'aux derniers jours, mais en se séparant. L'antéfixe est devenue le fer de lance qui termine les fron-

(4) Mî Son B₅, par exemple.

tons successifs des portes et fausses portes des derniers édifices ⁽⁴⁾ (pl. CLXIV-I), en passant par une forme triangulaire qui s'est perdue ⁽²⁾ (m. pl.-N). Parfois elle se transforme en oiseau les ailes déployées et devant un chevet ⁽³⁾ (m. pl.-H). Il est possible que la corne faîtière se soit dégagée de l'antéfixe par l'intermédiaire d'un support en *garuḍa*. Le premier rôle de cette corne, au moins en construction robuste, avait dû être de fournir en arrière un appui suffisant à l'antéfixe terminale ⁽⁴⁾. D'autre part le pignon paraît à l'occasion avoir été terminé par un *garuḍa* saillant : c'est le seul rôle qu'on puisse attribuer au *garuḍa* découvert devant le vestibule de la tour principale à Đống Dương (fig. 85) ; il explique les figures analogues et si franches de mouvement en avant, de Nhan Biều (pl. CLXXIV-C) et du Jardin de Tourane. Une figure de ce genre en briques termine d'ailleurs le pignon E. de l'édifice S. des Tours d'argent (pl. XXXVI). L'intermédiaire est fourni par un *garuḍa*, corne faîtière du Jardin de Tourane, dont le style disparaît sous les grossières restaurations annamites, mais qui est vraisemblablement d'assez basse époque ; peut-être n'est-ce qu'une variante du *nāga* de corne faîtière de Mĩ Sơn C₁. On conçoit qu'un motif de cette dernière nature, laissant la corne se détacher nettement sur le ciel, lui ait acquis toute l'importance. Quoi qu'il en soit, et la question est de minime importance, la corne seule apparaît à Pō Klaun̄ Garai à l'édifice S. dont elle termine les pignons ⁽⁵⁾ (pl. XIV). Un dernier modèle, qui semble d'ailleurs n'avoir pas été mis en place, unit à l'édifice S. de Pō Romē, en une sorte de crête, les cornes terminales et un motif central nouveau : cet ensemble, qui ne pouvait couronner qu'une voûte longue à quatre pans, devint inutile par suite de la préférence donnée, pour couvrir cet édifice, à une toiture légère (pl. CLXIV-T). Quant aux feuilles ⁽⁶⁾

⁽⁴⁾ Tour d'or, Pō Klaun̄ Garai.

⁽²⁾ Mĩ Sơn E₁, Chiền Đàng, Mĩ Sơn B₁,

G₁.

⁽³⁾ Mĩ Sơn E₁, Chánh Lộ.

⁽⁴⁾ Voir celle de Phú Hưng, pl. CLXIV-E.

⁽⁵⁾ Voir Appendice, p. 575.

⁽⁶⁾ Mĩ Sơn A₁, fausse porte S., exemple entre mille.

rampantes longtemps prises dans la masse, elles furent encore sculptées dans la brique en un certain nombre d'édifices de la période secondaire⁽¹⁾, et ce n'est guère que dans l'art dérivé qu'on les voit exécutées exclusivement en terre cuite⁽²⁾ (m. pl.-R, N) : les constructeurs y trouvaient l'inappréciable avantage de parfaire du même coup gros œuvre et ornementation et d'éviter ainsi l'inachèvement si fréquent des parties importantes. Elles finirent par devenir le principal décor des fausses niches et des fausses portes ; par désir de varier un peu cet insipide motif, les Čams les retournent à l'occasion, à Pō Klauñ Garai (m. pl.-O), ou, les opposant deux par deux à Pō Romē, en constituent ainsi d'originales antéfixes (m. pl.-U, P). Comment expliquer la naissance de ce mode de décor ? Faut-il supposer que les arcs où ces feuilles eussent dû être taillées, restés bruts, aient paru d'une sécheresse choquante et qu'on ait voulu atténuer cet effet déplaisant en y rapportant après coup ces motifs ? Ils étaient en effet analogues aux petites pièces d'accent des amortissements, qui depuis longtemps⁽³⁾ étaient aussi exécutées en terre cuite.

Nous devons, pour compléter l'examen des éléments qui se rattachent à la baie, dire quelques mots de la voûte en berceau qui couvre l'arrière-corps des portes et des fausses portes, mais aussi les édifices en longueur. La voûte est toujours lisse et semble à section en ellipse ou en U renversé, voire en coupe de cloche, plutôt qu'ogivale ; cependant un boudin plus ou moins gros en marque le faite. Le décor consiste parfois en une rangée d'appliques à la base ; des métopes s'y montrèrent peut-être à Mí Son C₁. A Pō Klauñ Garai, une ligne de dents de scie suit la base d'appui et se retourne sur l'extrados derrière le fronton. Enfin quelques édifices comme Mí Son C₁, C₃, montrent les traces d'une sorte de fausse niche sans épaisseur et qui semble suivre le mouvement de la courbe : ce qu'il en reste est si ruiné qu'on ne peut être à ce propos plus affirmatif.

(1) Hưng Thanh, Tours d'argent *kalan* principal qui présente les deux systèmes.

Băng An, sanctuaire de Mātṛlīngeçvari à Nha Trang, etc.

(2) Pō Nagar de Nha Trang grande tour, début du IX^e siècle.

(3) Chiền Đàng, Mí Son G, Tour d'or,

CHAPITRE IX

L'ARCHITECTURE. — LA CONSTRUCTION

Introduction. — Matériaux. — Le bois, matière unique, — accessoire. — La brique ; — sa perfection. — La pierre, matière unique ; — origine ; — matière accessoire. — La terre cuite. — Le métal. — Agglomérés. — Mise en œuvre générale : l'appareil ; — la pose ; — liaison des briques ; — des pierres ; — taille ; — enduits ; montage. — Dispositions spéciales : fondations. — Toitures, de terre ? ; — de tuiles. — Voûte en encorbellement ; — ses inconvénients ; — cause fréquente de sa ruine ; — arcs de décharge. — Entretien. — Écoulement des eaux. — Aire.

Bien que visiblement les Châms n'aient jamais attaché une grande importance à la construction, nous ne pouvons traiter la question avec la même désinvolture, et notre étude des formes architecturales serait incomplète si nous ne cherchions à nous rendre compte des moyens par lesquels elles ont été réalisées. Nous allons donc examiner les divers matériaux employés, la façon dont ils ont été mis en œuvre, les précautions adoptées pour leur conservation. Dans les procédés de construction nous envisagerons tout d'abord les dispositions communes, appareil, ravalement, montage, et l'esprit même qui les dirige, puis les arrangements particuliers à certains points de l'édifice : la question si importante des fondations, celle si délicate des couvertures. Les procédés d'entretien que nous devons examiner en dernier ne nous retiendront guère, car ils furent à peu près nuls.

Si nous passons en revue les matériaux utilisés, en adoptant

l'ordre chronologique de leur emploi plutôt que l'importance même de leur mise en œuvre, le bois vient en premier rang. Il n'est pas douteux, en raison des inscriptions anciennes ⁽¹⁾ qui relatent l'incendie des temples les plus révéérés, que ceux-ci fussent au début presque entièrement construits en bois. Il en fut de même, surtout à l'origine, pour les édifices annexes des plus vieux sanctuaires, et la brique ne vint s'y substituer que dans la seconde période. Mais nul de ces antiques bâtiments n'a laissé la moindre trace, et nous ne pouvons rechercher si le bois était apparent ou s'il se recouvrait d'enduits sans entrer dans le domaine de l'hypothèse : nous examinerons cette première architecture dans la dernière partie.

En dehors des cas cités précédemment, nous n'avons connaissance de l'emploi total du bois que pour de petits édifices intérieurs, chasses ou dais sans doute ⁽²⁾, dont les inscriptions nous révèlent l'existence : des bois précieux, comme le santal, en faisaient la luxueuse matière. De ces dispositions les derniers temples nous ont laissé quelques témoins ⁽³⁾ ; ils seraient de maigre intérêt s'ils n'accusaient le mode de charpente qui semble de tout temps avoir été préféré par les Čams. Les restes des grandes salles anciennes nous donnent encore quelques indications à cet égard ⁽⁴⁾ ; les gabarits des pièces y sont énormes, et cependant il ne s'agit là que des poutres latérales dont la portée est insignifiante ; de telles sections ne se justifient guère, même dans l'emploi de lourdes couvertures en terre battue, et suggèrent l'impression nette que toute cette charpente dut être exécutée par simple résistance à la flexion et non comme toutes les nôtres par triangulation ⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ Stèles de Nha Trang, Glai Lamau, Mí Sơn II, etc.

⁽²⁾ Insc. 92, Mí Sơn XXIV. L'art primitif du Cambodge nous en donne des spécimens en pierre ; l'un, celui de la tour S₂ de Sambor Prei Kūk, a été reproduit en moulage au musée du Trocadéro.

⁽³⁾ Dais de Pô Nagar de Nha Trang, de Pô Klaun Garai, tours principales.

⁽⁴⁾ Pô Nagar de Nha Trang, Đống Dương III, Hà Trung.

⁽⁵⁾ Le système par flexion consiste dans l'emploi prépondérant des poutres horizontales sur lesquelles toutes les pièces de la ferme, soutenant la toiture, posent comme sur un sol résistant (fig. 31, gauche) ; dans le système par triangulation au contraire, ce sont les deux côtés

Nous n'avons gardé que la trace des plafonds et des vantaux qui durent être exécutés en bois : madriers épais et lourds, plateaux travaillés comme une matière compacte, semblent en avoir fourni la masse, et rien ne révèle l'utilisation d'assemblages. Plus sages que les Khmèrs et d'ailleurs moins gênés par les problèmes à résoudre, les Čams n'ont fait que rarement usage du bois pour soulager des portées trop longues. Ils n'y recoururent qu'aux derniers temps, et seulement à Pō Klaun Garai, pour des encadrements de baies ou le

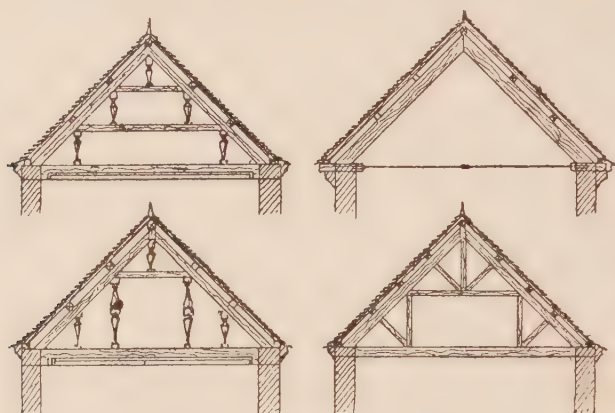


Fig. 31. — Types divers de charpentes par triangulation et par flexion.

soulagement des maigres linteaux de pierre. Encore eurent-ils la sagesse, qui, manquant aux Laotiens, causa la ruine générale de leurs charmantes pagodes, d'employer en ce cas des bois excellents ⁽¹⁾.

Celui des matériaux qui, historiquement, vient ensuite est la brique ; c'est aussi celui qui fut de beaucoup le plus employé par les Čams : on peut même dire que, sauf aux origines qui nous sont

supérieurs du triangle qui portent toutes les charges (fig. 31, droite) ; ils sont retenus dans leur position par l'entrait, pièce horizontale qui correspond à la poutre précédente, mais qui ne soutient rien elle-même et joue seulement le rôle de tendeur ; aussi peut-elle être remplacée par une simple tringle, voire

même par une chaîne si l'on voulait.

⁽¹⁾ Quand nous entreprîmes la consolidation des tours de Pō Klaun Garai, les poutres, vieilles de six siècles, étaient encore assez résistantes pour qu'aucun accident ne se fût produit ; il était temps, il est vrai, qu'elles fussent renouvelées.

mal connues, ils l'utilisèrent exclusivement, au moins pour le gros œuvre. Son emploi n'est cependant pas, comme on tend trop souvent à le croire, la caractéristique même de leur art, et les Khmèrs de l'époque primitive en firent un usage aussi considérable; bien plus, alors même qu'au temps de leur splendeur, ils semblent avoir préféré le grès comme matière précieuse, la latérite comme matière commune, la brique paraît avoir pris un rang intermédiaire, et c'est elle qui constitue gros œuvre et décor des innombrables sanctuaires provinciaux.

La brique *čame* se montre toujours d'excellente qualité, et, bien que dans les édifices de la période secondaire elle ne présente plus la perfection de malaxage et de cuisson de l'époque primaire, elle reste toujours bien supérieure à la brique annamite ou chinoise moderne. Même lorsqu'elle atteint les dimensions invraisemblables des premières époques ⁽¹⁾, elle reste absolument pure, sans traces de chaux ni moindres graviers, et présente la même finesse de grain, la même égalité de cuisson en son centre comme à la surface. Sa couleur est d'un rouge éclatant, et grâce à la régularité du chauffage subi, elle put être taillée et dressée sans que ce travail altérât sa couleur ou sa compacité.

Quand elle n'est pas destinée à former des parements soignés et sans doute alors, quand elle fut préparée en grande quantité, elle tire parfois sur le violet, mais jamais ne se montre cassante ou vitrifiée. Cette coloration spéciale se remarque particulièrement dans les ruines de Thành Hồ, vaste citadelle dont la date nous échappe et qui nécessita un approvisionnement formidable de matériaux ⁽²⁾.

Les briques de sections les plus fortes paraissent correspondre aux temps les plus anciens. Sous l'édifice S.-E. de Nha Trang, daté de 833, se voit le soubassement d'un bâtiment sans doute bien anté-

⁽¹⁾ Dépôts sacrés de Pô Nagar de Nha Trang $42 \times 21 \times 9$, $34 \times 19 \times 11$.

⁽²⁾ 50.000 mètres cubes au minimum

ou 6 millions de briques *čames*; il en eût fallu plus de 40 millions des nôtres.

rieur; les briques ⁽¹⁾ y sont plus considérables que celles des plus vieux édifices conservés. Des briques primitives retrouvées au même lieu, matériaux d'antiques substructions, montrent de grossières figures géométriques tracées sur le plat; nous n'avons pu en tirer aucune donnée précise.

Avec le temps, les dimensions s'abaissent; nous les trouvons au début de la période secondaire, à la Tour de cuivre, d'un gabarit encore respectable ($36 \times 10 \times 8$). A la tour S. de Pô Nagar de Nha Trang (1143), elles ont à nouveau diminué, tout en restant encore à peu près doubles des nôtres, mais leur malaxage et leur cuisson ont bien perdu de leurs qualités; en parement la surface exposée aux intempéries s'érode, surtout après la taille; le cœur apparaît noir et se creuse rapidement, et seules les surfaces de joint bien cuites et non retaillées conservent à la maçonnerie son intégrité.

Lorsqu'il en fut besoin, les Ćams n'hésitèrent pas à exécuter des briques de modèles très spéciaux; de cette façon la construction pouvait être grandement facilitée. Il en fut ainsi pour les piliers octogonaux de la grande salle à Pô Nagar de Nha Trang; les matériaux en sont des briques trapézoïdales d'un gabarit unique. D'autres briques paraissent avoir reçu une forme spéciale pour constituer sans doute les carrelages: un certain nombre en fut retrouvé dans un tertre voisin de la mission de Đông Phúc (Quảng Ngãi); elles étaient carrées et de plus de 30 centimètres de côté; leur épaisseur était forte et sans doute voisine de 0 m. 10.

La pierre vient après la brique, aussi bien par ordre de temps que par ordre d'importance, dans la construction. A vrai dire, elle ne servit presque jamais de matière unique, et les Ćams ne semblent guère avoir tenté plus de deux fois, et dans la basse époque, l'édification d'un bâtiment tout en pierre; les deux fois d'ailleurs ils paraissent y avoir renoncé bien avant l'achèvement. De ces essais infructueux l'un est un édifice en longueur qui devait s'élever près

(1) $41 \times 22 \times 9$.

de la tour A_1 à Mĩ Sơn : les débris en sont informes ; l'autre, dans le même groupe, est le sanctuaire principal B_1 du temple B. Celui-ci fut réellement achevé, mais, quelques centimètres au-dessus de la base la matière change, et la brique ordinaire se substitue à la pierre.

Pourtant toute une carrière paraît avoir été ouverte quelques lieues plus loin, à An Thinh, afin de fournir l'approvisionnement nécessaire. De nombreux blocs y sont encore à moitié détachés et portent de grossières indications, par malheur indéchiffrables ; il ne s'agit pas là d'une carrière normale, mais de l'exploitation de nombreux rochers qui couvrent la colline. Quant aux pierres qui entrent dans la construction des autres monuments, d'ordinaire d'un beau grès fin, nous n'avons pu déterminer leurs provenances exactes ; le grès est rare en Annam, et les blocs isolés, mais si fréquents qu'on y rencontre, sont de granit : aussi cette matière fut-elle employée également, mais seulement pour les plus gros ouvrages.

Dans les édifices habituels en briques, la pierre ne tient qu'une place restreinte et son emploi est très spécialisé ; elle se substitue à la brique dans tous les cas où celle-ci serait insuffisante, mais dans ces cas seulement, soit pour son manque de cohésion, soit pour son manque de résistance ; elle fournit ainsi, et souvent en masses énormes, les encadrements de portes, piédroits, seuils et linteaux, quelques plafonds supportant directement des maçonneries ⁽¹⁾, — les antéfixes et les pièces d'accent, les dalles d'arête et les pierres d'angle, — les couronnements de tours et d'amortissements, les dallages ⁽²⁾, les perrons et les marches ⁽³⁾. La sculpture, délicate à exécuter dans la brique et qui ne peut y garder longtemps sa fermeté, exigea d'ordinaire l'emploi de la pierre incrustée dans le reste de la maçonnerie : ainsi les têtes d'orants aux niches inférieures des parois sont souvent, à la belle époque, rapportées dans

⁽¹⁾ Chiền Đàng.

⁽²⁾ Đồng Dương tour principale, sanctuaire de Mĩ Sơn A_1 , B_1 .

⁽³⁾ Marches de Mĩ Sơn E_1 , Khương Mỹ, perron de Đồng Dương tour principale.

un petit morceau de grès ⁽¹⁾ ; les tympans furent, sauf en quelques cas, ciselés dans une dalle d'une seule pièce au début, divisée en deux ou trois par des joints horizontaux aux temps de décadence ⁽²⁾ ; il semble que ce soient les difficultés de montage qui aient amené cette solution fâcheuse, car, dans la même période, nous rencontrons d'autres tympans d'un bloc et d'égale importance ; mais ils sont alors évidés et percés à jour : on avait donc voulu soit les rendre plus légers, soit y créer des prises pour en faciliter le montage ⁽³⁾.

La période secondaire montre un emploi nouveau de la pierre ; elle paraît alors prendre la valeur d'une matière plus luxueuse et qu'on recherche, non pour ses avantages propres, mais pour sa richesse même. On en fait alors des revêtements partiels, le plus souvent fort mal liés au gros œuvre de briques ; les points les plus apparents, soit pour leur proximité de l'œil, soit pour leur place marquante, sont ainsi enrichis : soubassement ⁽⁴⁾ et base ⁽⁵⁾, grande face de corniche ⁽⁶⁾, frise à guirlandes pendantes ⁽⁷⁾, voire angle de pilastres ⁽⁸⁾.

Chose curieuse, cette recrudescence dans l'emploi de la pierre correspond justement à une maladresse toujours plus grande dans sa mise en œuvre. Quelle peut être la raison de cette bizarrerie ? Les Čams à l'origine n'étaient-ils pas maîtres de la montagne où, sans doute, sont les gisements de grès ? Ou bien les modes de transport étaient-ils alors trop insuffisants ? Y eut-il aux derniers temps quelque influence due à la domination momentanée des Khmèrs, pour qui le grès paraît toujours avoir été la matière la plus digne des dieux ? Il faut se résoudre à n'en rien savoir.

Par contre, à l'opposé du Cambodge, la latérite ⁽⁹⁾ qui y joue un

⁽¹⁾ Mĩ Son C₄, B₅, et dans la période archaïsante Mĩ Son E₄, Chièn Đàng.

⁽²⁾ Thập Thập deux pièces, Mĩ Son H₄ 3 pièces.

⁽³⁾ Chanh Lỗ salle, Linh Thái pierre L.

⁽⁴⁾ Văn Tương, Tours d'or, de cuivre.

⁽⁵⁾ Hưng Thạnh.

⁽⁶⁾ Tour d'or.

⁽⁷⁾ Tours d'argent *kalan* principal.

⁽⁸⁾ Tour de cuivre.

⁽⁹⁾ La latérite est une roche argilo-ferrugineuse, dont l'aspect, lorsqu'elle est utilisable en construction, est assez voisin de celui de la meulière. Elle est très fréquente aux pays tropicaux, notamment en Indochine, et spécialement en Cochinchine, ce qui lui valut le nom de pierre de Bièn Hoà. On la confond trop souvent

si grand rôle ne fut employée ici que pour quelques travaux utilitaires, notamment l'exécution de murailles de villes ⁽¹⁾; sa résistance aux intempéries, plus grande que celle des mauvaises briques de la deuxième période, la fit utiliser en revêtement pour la protection des surfaces directement exposées à la pluie ⁽²⁾.

La pierre ne fut pas seule à fournir une matière plus continue que la brique pour l'exécution des sculptures, et dès l'origine la terre cuite fut utilisée dans ce rôle; cependant son usage ne se généralisa qu'à la basse époque. Au début elle ne fournit guère que quelques petites pièces d'accent ⁽³⁾ et naturellement les décors de toitures en tuiles ⁽⁴⁾. Dans l'art secondaire, le remplacement des feuilles rampantes, directement sculptées dans la brique, par de petites pièces indépendantes fichées dans l'extrados, donne une nouvelle impulsion à l'emploi de la terre cuite. Bientôt on exécuta en cette matière la plupart des éléments qui précédemment étaient faits de pierre, pièces d'accent ⁽⁵⁾ même de grande taille, métopes fixes ou détachées ⁽⁶⁾, pièces terminales d'amortissements ⁽⁷⁾, voire tympans entiers ⁽⁸⁾, de petite taille, il est vrai. Le dessin y est toujours modelé et non moulé, sculpté et même taillé avant la cuisson, et grâce à la franchise de ce procédé ces pièces gardent un esprit réel que ne présente plus la sculpture sur pierre à cette époque. Le grès vernissé, enfin, a fourni dans la seconde période, outre la matière des seules poteries que nous ayons découvertes (Chánh Lộ, Hoà Lai), celle de deux belles figures de *dravapala* polychromes trouvées en débris à Yañ Mum et dont l'une fut remontée en partie au musée de Hanoï (D 21-1), avec quelques fragments d'un pendant.

Quant au métal, il ne paraît avoir servi qu'en de très rares cas,

avec la limonite, plus métallique et qui ne se constitue pas en bancs exploitables pour la bâtisse.

(1) Căban.

(2) Mĩ Sơn G₄.

(3) Mĩ Sơn A'₁, amortissement de la tour principale à Pô Nagar de Nha Trang.

(4) Innombrables cornes faitières des grandes salles à Nha Trang, Đống Dương II et III, et têtes terminales du dernier exemple (fig. 36).

(5) Tháp Tháp, Pô Klauñ Garai.

(6) Mĩ Sơn G₅.

(7) *Id.*

(8) *Id.*

parfois en application ⁽¹⁾, voire en enduit ⁽²⁾, jamais en crampons ⁽³⁾ ni en support. Une tradition veut que le métal ait fourni la matière des flèches ou épis terminant certaines tours ⁽⁴⁾, et nous avons retrouvé nous-même à Pô Nagar une pierre terminale ⁽⁵⁾ dont les entailles supérieures ne paraissent pouvoir se rapporter qu'au scellement d'une tige métallique (fig. 45, 46).

Comme matériaux agglomérés, nous ne rencontrons guère qu'une sorte de béton de galets et de terre rouge employé souvent dans les fondations ⁽⁶⁾. Cette même terre rouge seule fournit à la basse époque le remplissage de constructions qui n'avaient que deux parements ⁽⁷⁾ et ce procédé sauvage fut même employé pour l'exécution de voûtes entières ⁽⁸⁾, on se doute avec quel succès. Qu'est-ce que cette terre rouge exactement? Il nous a été impossible de nous en rendre compte, et nous supposons seulement qu'il s'agit de terre à briques cuite, pilée soigneusement et agglomérée par un simple mouillage ou l'emploi de quelque agglutinant spécial auquel nous reviendrons plus loin.

Après cette revue des divers matériaux que les Ćams employèrent, il convient d'examiner de quelle manière ils les mirent en œuvre. Un fait général éclaire cette question d'un jour spécial : les Ćams, comme tous leurs voisins d'Extrême-Orient, semblent n'avoir

⁽¹⁾ Insc. 74, stèle X de Mĩ Sơn. Cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 265

⁽²⁾ Insc. 92, stèle XXIV de Mĩ Sơn. Cf. FINOT, *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 974. Çri Jaya Indravarman dépense plus de 1.470 kilogrammes d'argent (je néglige les 5 *kār*, de valeur inconnue, mais qui ne doivent pas représenter en raison de leur place un grand poids) et 3 kgr. 034 d'or à la décoration de B₁ de Mĩ Sơn. En raison de la quantité, on peut supposer le premier utilisé en plaques de revêtement, le second en applications de feuilles minces sur les amortissements. Si cette interprétation est exacte, il faut constater que le monument avait été bien soigneusement dépouillé

avant sa ruine ; nous n'avons en effet pas trouvé trace d'argent dans les fouilles et les quelques grammes d'or rencontrés devaient provenir du dépôt supérieur qui aurait facilement échappé aux spoliateurs.

⁽³⁾ Exception faite cependant pour quelques attaches métalliques de dais dans les tours de Khương Mỹ.

⁽⁴⁾ Hưng Thạnh ou Văn Trưng (voir p. 133).

⁽⁵⁾ Il n'est cependant pas certain que cette pièce ait servi de couronnement, car nous ne l'avons pas trouvée en place.

⁽⁶⁾ Fondations de Mĩ Sơn A₁, F₁.

⁽⁷⁾ Mĩ Sơn H₂, H₃.

⁽⁸⁾ Pô Nagar de Nha Trang tour S.

jamais conçu un monument de pierre ou de briques que comme un bloc compact, d'une pièce, où l'on taille la forme voulue; faute du bloc rêvé, ils le réalisent en empilant des matériaux avec la seule préoccupation de faire disparaître complètement toutes traces des raccords inévitables; ils s'inquiètent peu alors de ce que deviendra ce bloc fallacieux au cours du temps ⁽¹⁾; aussi n'ont-ils jamais étudié le placement d'un élément par rapport à un autre; ils arrivent ainsi à des raccords d'assises souvent extraordinaires, offrant des lits biais, des surfaces à ressaut, au petit bonheur des pièces présentées ⁽²⁾. Mais, et c'est le vice le plus grave, ils n'ont jamais eu la moindre idée du chevauchement si nécessaire des joints, et l'on voit des tranches entières de maçonnerie s'élever sur une brique de base jusqu'à des mètres de hauteur, pans entiers qu'une poussée légère fait osciller et qui sont à la merci de la première racine glissée dans la ligne à peine sinueuse des joints superposés.

Un fait étrange quand on constate cette maladresse des superpositions verticales, est la perfection apportée dans les superpositions horizontales: elle s'explique aisément du reste, puisque l'architecte cherchait surtout à faire disparaître tout ce qui trahissait la non-homogénéité du bloc. Les surfaces qui doivent entrer en contact sont polies par frottement, et les Khmèrs poussèrent ce soin jusque dans l'exécution des constructions de pierre ⁽³⁾.

⁽¹⁾ Ainsi à Mî Son B₁, l'inscription 82 a sa ligne centrale gravée à la fois sur deux pierres, de telle sorte que le moindre mouvement des maçonneries l'eût rendue illisible.

⁽²⁾ Voir à ce point de vue les joints des planches de notre article sur l'architecture représentée dans les bas-reliefs de Java. *B.E.F.E.-O.*, VII, p. 1 et sqq. : pl. I, n^{os} 2 et 3; II, n^o 34; III, n^{os} 50 et 58; IV, n^o 99, et surtout IV, n^o 69.

⁽³⁾ *Bayon d'Angkor Thom, bas-reliefs*. Mission H. DUFOUR avec la collaboration de C. CARPEAUX; publié par la Commission Archéologique de l'Indochine. Paris,

in-folio, Leroux, 1910, partie de la pl. 66 des galeries intérieures (fig. 32). La même scène s'y répète deux fois et exige chaque fois quatre ouvriers, ou bien les appareils sont couplés. Dans chaque équipe deux hommes sont accroupis et tiennent chacun à deux mains un bâton horizontal avec lequel ils impriment à la pierre un mouvement de va-et-vient. (Suivant une convention fréquente dans ces bas-reliefs l'horizontale fuyante est traduite par une verticale et le bâton apparaît debout.) Le poids considérable de la pierre est soulagé par un levier, elle est rattachée à sa tète et, sur l'extrémité oppo-

(fig. 32). L'opération, plus facile avec la brique, s'accuse chez les Čams par l'absence complète d'épaisseur aux joints; ceux-ci se traduisent seulement par une ligne presque théorique et souvent invisible : quand les briques sont séparées, on retrouve entre elles la trace de la boue sèche produite par leur frottement.

D'autres détails de pose révèlent encore chez les Čams un sentiment délicat des difficultés propres à l'emploi de la matière imposée et qui contraste encore avec leurs fâcheuses superpositions. Ainsi dans la construction des extrados curvilignes qui se relèvent aux extrémités⁽¹⁾, il était difficile d'exécuter, et surtout de conserver après le ravalement, les languettes aiguës que produisait la taille, quand

sée, un homme pèse à volonté, diminuant d'autant le coefficient de frottement qui, surtout au début de l'opération, empêcherait le mouvement de la pierre ou exigerait un personnel bien plus important. Mais à lui seul il ne peut suffire à cet effet. Ce levier est attaché lui-même à une pièce horizontale qui semble (groupe de gauche) fixée seulement d'un côté. Au bout opposé et libre est un personnage accroupi. Cette pièce, qu'il faut supposer maintenue latéralement, forme ressort de bas en haut, et le personnage supérieur, en se déplaçant légèrement d'arrière en avant, atténue progressivement sa réaction et permet au frottement de se faire de plus en plus serré. Les deux groupes semblent indiquer deux temps de la même opération. A droite, le travail est en pleine marche, le personnage supérieur recule au bout du ressort, l'aide d'en bas pèse sur le levier. A gauche, l'opération est finie; les polisseurs quittent leurs barres de traction, l'aide lâche son levier et le travailleur d'en haut qui s'est rapproché de la ligature s'occupe à la défaire.

M. de Mecquenem (*B.E.F.E.-O.*, XIII, 2, p. 20, note 1) présente une lecture réduite, mais analogue de la même scène; il interprète le personnage supérieur comme un couli chargé d'arroser les rotins de

la ligature, précaution utile pour empêcher leur rupture. Mais le sculpteur, dans cette opération déjà bien complexe à représenter pour lui, l'aurait-il encombrée encore de ce personnage supplémentaire, d'un rôle alors si modeste? Et comment n'aurait-il pas indiqué le récipient d'où s'écoulerait l'eau?

On peut se demander si la lecture de ce bas-relief ne pourrait pas être plus simple et s'il ne s'agit pas seulement de la mise en place des pierres : dans ce cas, le couli debout laisserait doucement descendre la pierre, dont les personnages accroupis régleraient la verticalité et l'aplomb avec des guides verticales. Cette interprétation ne nous paraît pas acceptable, parce qu'il n'est pas douteux que les monuments khmers aient été construits en blocs grossièrement taillés dont le réglage vertical n'était par conséquent pas nécessaire, au moins avec cette minutie. Il suffit d'examiner l'appareil des blocs et les languettes impossibles à obtenir dans une taille antérieure à la pose pour s'en convaincre. D'ailleurs un certain nombre d'édifices, et non des moindres, comme le Prāsāt Takèo d'Āñkor, sont restés à ce stade de leur exécution.

⁽¹⁾ Vestibules, voûtes d'édifices longs.

la courbe venait se fondre avec l'horizontale (fig. 33-b). Pour éviter cette grosse difficulté, les Čams se sont astreints à tailler obliquement les briques avant la pose, en les polissant suivant le biais obtenu (fig. 33-a) : ainsi les lits plongent de plus en plus en arrière en même temps qu'ils s'élèvent, et leur plan de pose reste, comme pour la terminaison d'une surface horizontale, parallèle à cette surface, c'est-à-dire ici au plan tangent ⁽¹⁾ à la courbe.

Le même système est employé pour les murs à crête curviligne

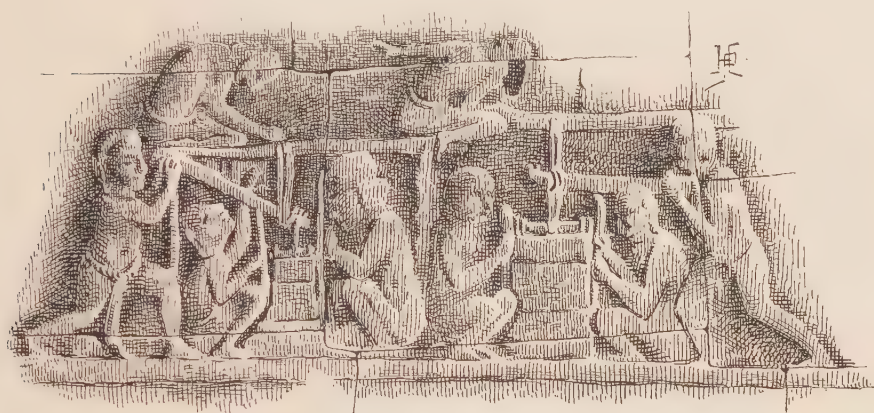


Fig. 32. — Polissage des joints, bas-reliefs du Bayon d'Ankor, galeries intérieures.

Largeur totale : environ 0 m, 85 (*).

qui enferment l'escalier de Pò Nagar à Nha Trang (fig. 33-c) ; mais ce sont naturellement ici les joints les plus inférieurs qui sont les plus obliques pour éviter la difficulté de taille et s'opposer plus efficacement à un glissement possible.

Une autre subtilité amusante est reconnaissable dans un édifice relativement moderne, la tour principale de Pō Klauñ Garai. Les briques supérieures (1), formant terrasse au soubassement, n'étant près des bords maintenues par rien, pouvaient sous une charge médiocre basculer en avant ; aussi leur face postérieure de joint est-elle taillée en oblique (fig. 33-d) ; elle s'insinue ainsi sous la face

(*) Voir note 3 de la page 209.

(1) Vestibule du *kalan* principal aux Tours d'argent.

antérieure de la brique suivante (2) qui la maintient en place par la queue.

Nous avons vu déjà que les briques étaient parfois faites à la demande, comme dans le cas des piliers octogones. Une disposition analogue fut adoptée pour la construction des parties hautes très

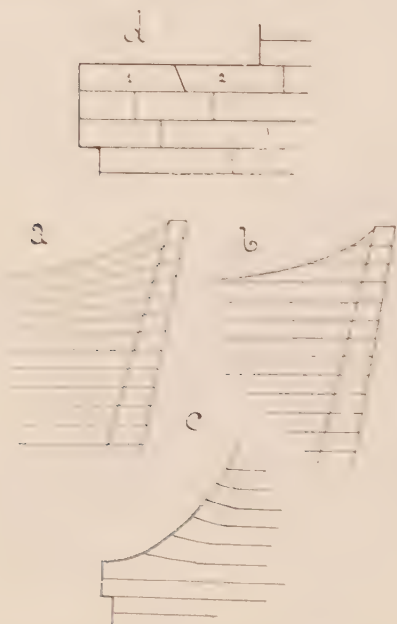


Fig. 33. — Détails de construction.

exposées, et à la Tour de cuivre, dont nous avons pu étudier la construction supérieure, l'appareil devient diagonal. L'angle, partie la plus exposée, offre alors aux intempéries ses briques par leur tête : celles-ci, démesurément allongées, profitent ainsi de la résistance de toute leur profondeur.

De même encore nous voyons que les ruines d'édifices, chaque jour plus nombreuses ⁽¹⁾ en raison de l'infériorité des matériaux, firent prendre certaines précautions nouvelles. Ainsi à Chièn Đàng les angles intérieurs, pour

éviter une disjonction fréquente ⁽²⁾ (pl. CXXVII-B), ont leurs parois liées l'une à l'autre par des pierres plates échelonnées dans la hauteur et qui se chevauchent.

Ces matériaux si imprudemment superposés, les constructeurs ont-ils songé au moins à les assembler solidement ? Oui, pour les uns et les autres, mais s'ils y ont réussi d'une façon extraordinaire pour la brique, ils n'obtinrent jamais une jonction sérieuse pour la pierre.

⁽¹⁾ Ruines du sanctuaire de Matrliñ-geçvari, par exemple.

⁽²⁾ A Nha Trang la tour S. était ainsi complètement disloquée par les quatre

angles, au point que sur toute la hauteur de l'arête S.-O. l'arête intérieure s'ouvrait à jour sur l'extérieur.

Pour la brique, les Ćams ont employé deux modes de liaison, selon qu'elle était cachée dans l'intérieur des maçonneries ou apparente en parement. A l'intérieur des murs les briques sont empilées à bain de mortier de cette même terre rouge déjà signalée ⁽¹⁾, telles qu'elles sortaient du four, et sans régner le plus souvent ni entre elles ni à plus forte raison avec celles des parements. L'adhérence de cette terre rouge est telle que le tout ne forme qu'un bloc tant qu'il n'est pas attaqué par la végétation : mais la moindre graine y germe aisément et les racines retransforment rapidement cet étrange mortier en véritable terreau. Le parement est aussi soigné que la construction intérieure est grossière. Lits et joints finement polis ne présentent aucune épaisseur, et les surfaces de contact adhèrent avec une telle puissance que deux briques ainsi jointes et projetées à terre de haut se brisent en travers, sans que les tronçons se décomposent en leurs deux éléments ⁽²⁾.

Par quel système les Ćams obtenaient-ils cette adhérence parfaite ? Je ne pense pas qu'il soit utile de faire une fois de plus justice de la curieuse tradition qui donne les monuments Ćams comme des empilages de briques crues, ciselées dans la terre encore molle et cuites ensuite en masse, au moyen de brasiers colossaux. Cette théorie fantaisiste, trop facilement acceptée d'abord, repose sur un fait vraisemblable auquel nous reviendrons plus loin, mais il n'y a pas lieu d'insister au sujet de l'écrasement inévitable des assises inférieures sous la charge effrayante des maçonneries supérieures, ni sur l'insuffisance du brasier le plus formidable à cuire les briques au centre de murs qui parfois atteignent une épaisseur considérable : celles de la surface n'eussent pas manqué de se vitrifier et les pierres de la construction de se calciner complètement avant que les briques intérieures eussent seulement commencé à s'échauffer. La vérité est tout autre, bien qu'encore assez mystérieuse.

⁽¹⁾ Nous avons pu étudier spécialement cette disposition au cours des réparations des édifices N.-O. et S.-E. à Nha Trang (813).

⁽²⁾ Expérience faite du haut de la Tour de cuivre, soit de 25 mètres environ, et l'édifice n'est déjà plus du temps des meilleures exécutions.

D'après des renseignements indigènes, certains villages voisins de la forêt emploieraient un procédé curieux qui peut nous mettre sur la voie. Les habitants utilisent dans la construction en briques une eau additionnée d'un suc végétal, d'une résine soluble qui fournit en séchant une véritable colle extrêmement adhésive⁽¹⁾. Peut-être les Ćams mêlaient-ils à l'eau qui servait au polissage des briques quelque matière de ce genre qui, avec la boue du frottement, fournissait ce joint invisible et si puissamment adhérent⁽²⁾.

Les pierres ne sont unies entre elles, et parfois avec la maçonnerie de briques, que par de curieux tenons de pierre à double tête (Tour de cuivre). Mais entre la maçonnerie et la pierre la liaison est demandée d'ordinaire au poids des briques qui reposent et enserrant la longue queue, prolongement habituel des pièces incrustées. Les dalles d'arête sont parfois recoupées en échelons pour mieux s'associer à la construction de briques (Phông Lê) (pl. CXLII-C₄). Les tympans eux-mêmes ont un fort talon inférieur, dont la profondeur égale parfois presque leur hauteur, de sorte que leur ensemble paraît constituer comme une carte pliée à angle droit : ce dispositif entraîne une dépense énorme de matière ; néanmoins, ce système est si constant que les grandes faces de corniche (Tour d'or) sont évidées ainsi en forme d'L couché, alors que le travail de refouillement n'apporte ici aucun avantage. Nulle adhérence réelle n'existant entre ces divers matériaux, on voit combien pour la pierre les procédés de liaison sont insuffisants, et c'est ainsi que ces éléments qui, dans la pensée des constructeurs, devaient assurer la durée des édifices, ont été pour ceux-ci une cause fréquente de ruine.

⁽¹⁾ M. Aymonier (*Cambodge*, I, p. 404) signale un système analogue pour l'ancienne construction en briques en ce pays, et M. de Barthélemy (*Aupays Moi*, in-8°, Paris, Plon, 1904, p. 182) indique l'emploi de l'écorce du *báng lock* pour un usage probablement semblable. Enfin le R. P. H. de Pirey nous signale au même titre le *bai loi nhot* (*tethrantera laurifolia*, d'après Génibrel).

⁽²⁾ On n'ignore pas, à ce sujet, que les Annamites obtiennent par la macération et la fermentation du papier dans une eau additionnée de chaux et de sucre, un enduit, le *voimat*, tellement résistant qu'il acquiert avec le temps la dureté de la meilleure pierre. (Cf. POUVOURVILLE, *Art Indochinois*, Enseignement des Beaux-Arts, Quentin, p. 117.)

La taille ne nous retiendra guère. Moulures et sculptures sont ciselées à même la brique sans aucun respect du petit élément appelé à les recevoir et qui souvent est réduit à la plus mince et plus fragile languette. Toutes les parties de pierre semblent toujours avoir été taillées à pied d'œuvre. Alors qu'il existe un nombre considérable d'édifices, et de la plus belle époque, à peine ébauchés, il n'est, à notre connaissance, aucune partie de pierre mise en place qui ne soit achevée, à la réserve seule de la dernière ciselure ⁽¹⁾.

Par contre, les maçonneries de briques sont très rarement finies ⁽²⁾ et le plus souvent se limitent en formes simples provisoires ; ce n'est pas seulement la ciselure finale qui fait défaut, mais souvent la préparation même des profils ⁽³⁾. Nous n'avons que trois renseignements sur le mode même du ravalement que ce système exigeait. A Mĩ Son E₇, une dalle d'arête en place, soigneusement taillée suivant le profil définitif, montre que le ravalement de la corniche était exécuté dans la brique en suivant le guide ainsi tracé. Un fil tendu d'un point symétrique de chaque dalle d'arête permettait de s'assurer de l'exécution parfaite des moulures. D'autre part, la tour S.¹ de Hoà Lai, entièrement achevée dans le haut tandis que les parties basses ne sont qu'épannelées, donne à penser que le ravalement était commencé par le sommet, système naturel d'ailleurs, qui réduisait au minimum le besoin des échafaudages si peu durables sous ce climat. Enfin, aux piliers de Phông Lê, de pierre restée en épannelage, on voit que, suivant la méthode la plus simple, le travail était mené de la masse des plans aux détails, ce qui explique l'exactitude parfaite des rapports de saillie symétriques autour d'une rainure, dans un art où la précision d'exécution est si rare : les plans généraux étaient obtenus tout d'abord, et les rainures concentriques qui constituaient le profil y étaient traitées successivement.

(1) Sous cette réserve, piédroits de Phông Lê, colonnes de porte à Đống Dương I tour principale, lions des tympanes de Mĩ Son A₁₂ et A₁₃.

(2) Série de Mĩ Son A₁, tour centrale de Hoà Lai.

(3) Pô Nagar de Nha Trang.

Bien que le travail de ravalement, dans les rares cas où il fut conduit jusqu'au bout, ait toujours été effectué avec la plus grande minutie, il fut systématiquement évité dans toutes les parties masquées ⁽¹⁾.

Il semble difficile, avec un ravalement soigné et un parti de ciselure complet, que les Ćams aient jamais caché un parement aussi fini ⁽²⁾ : nous n'avons d'ailleurs retrouvé aucune trace d'enduits. Et cependant nous devons constater parfois d'étranges combinaisons de matériaux de couleur différente, dont le bariolage en un même motif ne peut guère rester apparent. Ainsi, au *kalau* des Tours d'argent, la frise à guirlandes pendantes, motif important de la corniche au corps principal, est coupée dans sa hauteur par la substitution de la pierre à la brique : son élégant décor est ainsi blanc dans le haut, rouge dans le bas. De même le pilastre d'angle de la Tour de cuivre, constitué, aux trois quarts en surface, de pierre violette qui se décolore aux intempéries, est pour le reste en briques. Il est vrai que le décor souligne plutôt ici le changement de matière. Faut-il supposer que certaines surfaces recurent des applications de métaux précieux, or ou argent, comme diverses inscriptions le feraient supposer ⁽³⁾ ? L'emploi d'un enduit ou mieux d'un badigeon extrêmement fin après le polissage des surfaces est reconnaissable à l'intérieur de certaines tours ⁽⁴⁾ : il put très bien recevoir des peintures en poudres métalliques à l'extérieur. Tous ces raffinements se perdent avec les dernières constructions, et celles-ci, loin de recevoir à l'extérieur comme à l'intérieur un véritable poli, finissent par montrer en parement de légers joints au mortier de chaux ⁽⁵⁾.

Nous n'avons aucune donnée sur les méthodes de montage ; la disposition même des voûtes permettait, dans la plus grande partie

(1) Mí Son B₅, C₃ au voisinage du mur séparatif, Mí Son A₁, Binh Lâm, parties cachées par les templions, le vestibule, etc.

(2) Ceci n'est pas une preuve, car au Cambodge, en tout temps, des enduits de chaux à peine plus finement traités ont

été appliqués sur la brique même, sculptée des mêmes motifs.

(3) Voir note 2, p. 208.

(4) Quelques linéaments, d'ailleurs informes, sont encore reconnaissables aux parois intérieures de la tour Mí Son C₂.

(5) Mí Son H₂, *bamuñ* de Pô Nraup.

du gros œuvre, de hisser les matériaux, surtout les pièces lourdes, avec aisance, tandis que la large surface des murs ou des voûtes donnait un champ aisé à toutes les manœuvres. Les petits matériaux purent même être élevés jusqu'au sommet par la trémie supérieure d'aération. Il n'en reste pas moins que le montage de la pierre terminale, sa pose et le ravalement des surfaces extérieures exigèrent l'emploi d'échafaudages : le bambou et le rotin, d'un usage si courant dans ces régions, durent de tout temps en fournir la parfaite matière.

Deux points dans la construction appellent toujours des dispositions spéciales et particulièrement soignées : les fondations et la couverture. Les premières sont toujours difficiles à examiner, et le plus souvent on ne peut juger de leur valeur que par la manière dont l'édifice s'est comporté au cours du temps. Ce critère semble indiquer que la fondation même fut d'ordinaire insuffisante. La ruine presque complète de tous les édifices en plaine, là où le roc ne venait pas fournir à l'édifice une assiette suffisante, en paraît une preuve presque certaine. Dans la tour N.-O. de Pô Nagar de Nha Trang, les roches sur lesquelles repose l'énorme base des murs n'ont pas été retaillées et la maçonnerie vient seulement en boucher les angles ouverts par le haut. L'édicule S.-E. est élevé mi-partie sur une substruction antérieure, mi-partie sur le sol, et, malgré sa masse insignifiante, a basculé sur l'ancienne assise, plus résistante que la fondation nouvelle : le dévers est appréciable. La fondation de la grande tour n'est pas meilleure ; l'édifice a tassé sous toutes les parties où le poids est plus lourd, et les éléments moins chargés, fausses portes, vestibules, et même les quatre angles du corps inférieur, se sont séparés du noyau central, accusant partout une dislocation de bas en haut de près d'un décimètre.

Nous voyons cependant, dans les monuments d'ailleurs plus anciens, une disposition qui révélerait un véritable sens du risque des tassements, si ce n'est plutôt une heureuse économie. A Mi Son A₁, A'₁, F₁ où de larges soubassements encadrent la base des édifices, la maçonnerie des murs ne s'y prolonge pas ; la paroi extérieure de

la terrasse et les substructions mêmes de la tour sont construites en briques, mais indépendantes ; entre elles existe un étroit espace, simplement rempli de galets et de terre rouge bien pilonnée. Ainsi les parties diversement chargées furent laissées indépendantes.

A part les défauts signalés, la combinaison des fondations, lorsque l'édifice est construit sur un sol ordinaire, paraît assez heureuse. Voici comment celles de la tour O. de Nha Trang (milieu du ix^e siècle) sont exécutées. Sur le sol vierge, de bonne consistance et soigneusement arasé, est posé un rang de grosses briques ($41 \times 22 \times 9$) recouvertes par une couche de 2 ou 3 centimètres de terre rouge qui paraît cuite sur place et qui a la dureté d'une poterie grossière. La masse des murs s'élève sur cette sorte de terrasse, laissant au centre une cuve où un dépôt sacré était enfermé. Elle fut, après achèvement des substructions, remplie de sable, avec quelques cailloux et fragments de briques ; le remblai bien tassé, on étendit sur la surface supérieure une nouvelle couche de terre rouge de 8 à 10 centimètres d'épaisseur, extrêmement dure, et sans doute aussi cuite de la même façon. Sur celle-ci enfin fut posé le dallage de la tour en plusieurs épaisseurs de briques mises à plat, tandis que les murs prenaient leur assiette sur le cadre déterminé par les substructions.

Les autres fondations qu'il nous a été donné d'examiner ont toujours présenté le même parti : parfois les substructions sur les faces intérieures de la cuve sont obliques⁽¹⁾ ou à redent⁽²⁾, mais la présence de celle-ci est constante ; elle semble d'ailleurs répondre plutôt à un besoin religieux qu'à un système d'économie, car dans certains édifices elle n'est pas concentrique à la salle⁽³⁾ ou est beaucoup plus petite⁽⁴⁾ qu'il ne serait nécessaire pour la solidité de l'ensemble.

Il va sans dire qu'à la basse époque les fondations sont complètement négligées : si le bâtiment S.-O. de Nha Trang ne repose déjà que sur un grossier lit de galets dont le niveau n'est même pas descendu à la hauteur du sol extérieur des constructions anciennes,

⁽¹⁾ Mĩ Sơn A₄₀.

⁽²⁾ Mĩ Sơn G₁.

⁽³⁾ Mĩ Sơn F₁.

⁽⁴⁾ Mĩ Sơn A'₄, F₁.

à Mí Son D₃ les briques des murs sont placées directement à fleur de terre et sans aucune préparation du fond.

Les Čams ont utilisé plusieurs modes de couverture. Celui qui paraît le plus ancien comportait l'emploi de charpentes qui soutenaient au-dessus du vide la toiture même. De quoi celle-ci était-elle faite ? A côté de la tuile, qui fut employée sans doute dès l'origine ⁽¹⁾, il semble qu'aux temps anciens un procédé différent ait été utilisé ; certains édifices ⁽²⁾ en effet, comme Mí Son A'₁, F₁, qui n'ont pas été voûtés, n'ont révélé à la fouille aucune trace de tuiles. Ce n'est pas la première fois que nous nous trouvons en présence de ce problème ⁽³⁾ et la même solution à notre sens s'impose, l'emploi de quelque aggloméré de terre et de paille hachée, modelé sur la courbure des pans de toiture basse, matière relativement légère et qui, comme nous le voyons chez les Arabes, reste parfaitement étanche si on l'entretient avec soin.

Après Mí Son E₁, Nha Trang et Hoà Lai nous donnent des exemples d'emploi des tuiles comme couverture ; celles-ci sont d'une forme spéciale, plates, longues, avec tenon d'accrochage (fig. 34). Elles sont terminées par un triangle, ce qui, posées, leur

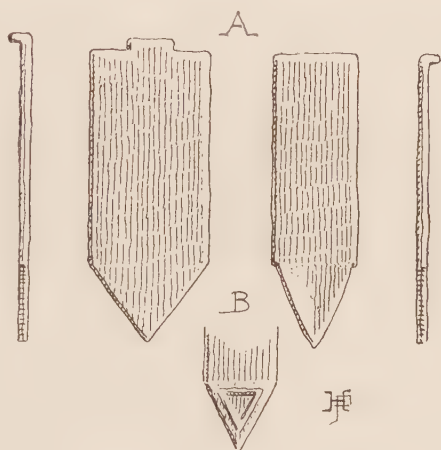


Fig. 34. — Tuiles čames.

A : Po Nagar de Nha Trang, grande salle ; B : Hoà Lai, salle centrale (au 1/10^e environ).

⁽¹⁾ Mí Son E₁.

⁽²⁾ La forme creuse et le peu d'importance du tertre de décombres indiquent nettement qu'il n'est pas composé des débris d'une voûte en briques qui se présentent toujours en un cône considérable ; on ne peut d'autre part faire l'hypothèse d'un inachèvement, puisque les divinités y

furent installées, et la couverture en chaume ou en bardeaux ne paraît guère probable. D'ailleurs Ma Touan-lin (*Méridionaux*, p. 44) mentionne, plus tard il est vrai, que « les maisons sont toutes surmontées d'une plate-forme en terrasse ».

⁽³⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, VII, p. 32 en bas.

donnait un pureau, une surface découverte, en forme de losange. Parfois elles sont légèrement pliées sur l'axe ou même ornées d'un cadre saillant ⁽¹⁾. Petites à Hoà Lai, elles sont de dimension plus grande à Nha Trang, plus forte encore à Pō Klaun Garai. Elles couvrent encore quelques parties des toitures dans les *bamun* du Binh Thuân ⁽²⁾. Partout ailleurs elles sont remplacées par la tuile chinoise et annamite ⁽³⁾; celle-ci ne paraît guère avoir été employée par les Ćams. Cependant, nous avons trouvé à Nha Trang, dans un remblai qui paraissait très ancien, à l'O. des tours, des abouts



Fig. 35. — Phú Hưng.

Interprétation en pierre d'abouts de tuiles. ²Hauteur : environ 0 m. 30.

circulaires de tuiles de recouvrement sculptés de divers décors, en particulier d'une tête grossière en bas-relief (fig. 45). De même à Phú Hưng un curieux motif de pierre semble le rappel d'une couverture analogue ⁽⁴⁾ (fig. 35). Ces couvertures reçurent parfois d'intéressantes faitières ⁽⁵⁾ (fig. 36).

Nous nous sommes contenté, dans l'examen de la voûte au chapitre III de ce livre, d'en indiquer en quelques mots le système et d'en décrire les formes principales. Il est nécessaire, maintenant, d'en étudier le principe même et de voir comment les Ćams surent l'employer. Il ne semble pas douteux qu'elle ait été pour eux au début une nécessité franchement désagréable ⁽⁶⁾; aussi, nous le mon-

⁽¹⁾ Ces deux formes furent rencontrées à Hoà Lai, dans les décombres bien entendu.

⁽²⁾ Notamment dans celui de Tō Ly.

⁽³⁾ A canal et à recouvrement, celle qu'en France nous appelons romaine.

⁽⁴⁾ Au Cambodge, toutes les couver-

tures en pierre semblent la traduction d'un système analogue.

⁽⁵⁾ Hồng Dương III grande salle.

⁽⁶⁾ Une supposition de ce genre paraît aujourd'hui toute gratuite, parce qu'à notre époque de truquages nous sommes toujours libres d'adopter telle forme qu'il

trérons ailleurs, n'eut-elle aucune part dans la conception des édifices ; elle n'inspira à l'origine qu'une médiocre confiance et l'on chercha longtemps à la dissimuler.

Il n'y a donc pas lieu d'invoquer pour justifier l'emploi de cette voûte le dicton hindou : les voûtes appareillées n'ont pas de repos, seules les voûtes encorbellées « dorment » ⁽⁴⁾.

Aussi bien ce sommeil est-il illusoire : nombre d'édifices ainsi



Fig. 36. — Đống Dương III.

Têtes faîtières du toit de la grande salle. (Cliché J. de Mecquenem.)

voûtés se sont ruinés, alors que nos vieilles églises, souvent plus anciennes que ces édifices orientaux, ont subsisté presque toutes jusqu'à nos jours, quand elles ont échappé à la pioche des démolisseurs. Nos voûtes, en effet, sont en quelque sorte élastiques, surtout celles de l'art gothique, et nombre, dans celles de nos cathédrales,

nous plaît ou, à son défaut, son apparence. Il n'en était pas de même lorsque le jeu des matériaux était réduit à son minimum. Rappelons qu'un fait semblable à celui que nous supposons s'est produit en France aux débuts de l'art du moyen âge, quand des nécessités de construction imposant dans les dou-

bleaux des voûtes l'arc brisé, celui-ci est soigneusement évité dans tous les points plus apparents, arcs de portes et de fenêtres et spécialement dans les arcatures, nettement décoratives.

⁽⁴⁾ Cf. LEBON, *les Monuments de l'Inde*, Firmin Didot, Paris, 1893, in-4, p. 35.

se sont déformées sans se rompre. La conservation de la voûte en encorbellement implique une stabilité absolue des maçonneries de support, et, si j'en juge par celles de leurs élèves, celles des maîtres les Hindous ne doivent que bien rarement présenter une résistance complète. Il est impossible, dans les constructions importantes les mieux exécutées, d'éviter quelques tassements et le moindre d'entre

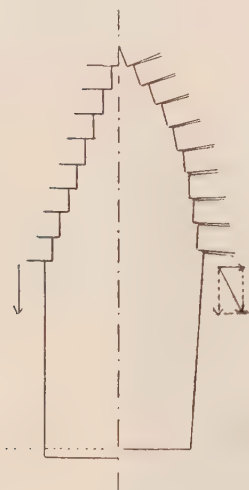


Fig. 37. — Schéma montrant la déformation des voûtes encorbellées après tassement irrégulier.

eux détruit l'inertie de ces voûtes. Ceci exige quelques éclaircissements. Qu'un des supports s'abaisse de quelques centimètres de plus que l'autre, et l'équilibre cesse. En effet, lié ou non à la clef, le sommet de la voûte chargé par les maçonneries supérieures ne peut se disloquer. Le côté qui a le moins tassé est obligé de boucler vers l'extérieur ; tous les joints bâillent à l'extrados, déterminant une série de poussées normales aux inclinaisons prises, et la résultante totale devient oblique (fig. 37). Or rien n'est conçu

pour résister à une composante horizontale et l'édifice tend à s'ouvrir. Un exemple typique de ce mode de dislocation est fourni par la nef du Pràsàt Top Thom⁽¹⁾ (fig. 38) au Cambodge. Suivant l'habitude déplorable des Khmèrs, aucune clef n'unit le sommet de la voûte, mais toute une tour élevée au-dessus charge l'arc. Édifice et voûte se sont fendus, et les maçonneries supérieures tendent à descendre dans le vide de l'arc en faisant boucler les assises des voûtes qui, à leur tour, écartent leurs piédroits. La voûte qui devrait avoir la forme A a pris la forme B, et la ruine est imminente.

S'il est à peu près impossible que cette voûte dorme réellement, elle est par contre des moins avantageuses comme rendement. Ré-

⁽¹⁾ Cf. *I.K.*, I, p. 296.

duisons à son schéma la coupe d'une tour d'Extrême-Orient (fig. 39): on voit que même en ne tenant compte que du parallélogramme $abcd$, voire du triangle abc , l'équilibre théorique ne peut subsister que si la médiane a est verticale, puisque c'est la limite où le centre de gravité tombe sur le plan de support. Alors $ab = cd = ao$ nécessairement, et le vide de la tour ne peut dépasser le quart de la surface. On voit donc que, pour une stabilité que son poids énorme rend chanceuse en raison des tassements inévitables, une

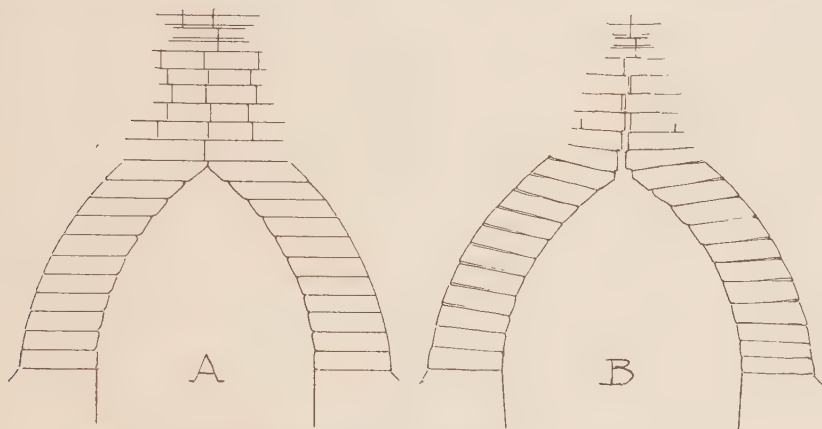


Fig. 38. — Croquis schématique de la ruine du Pràsàt Top Thom.

telle voûte ne donne qu'une faible surface abritée au prix d'une dépense de matériaux effrayante.

Bien exécutée, cette voûte peut cependant rendre de réels services, et si la construction en est parfaite, elle permet d'élever à une grande hauteur des matériaux lourds sur des murs relativement minces; mais il faut alors compter pour la plus grande part sur l'adhérence des lits, et la construction s'écroule dès que cette adhérence cesse. La ruine de B_1 à Mí Son ne doit pas avoir d'autre cause; celle de B_2 est imminente, alors que d'anciens édifices, même d'une hardiesse étonnante, comme B_3 (pl. LXXX), ont pu résister jusqu'à nos jours, et avec un peu d'entretien dureraient longtemps encore.

Si l'on s'en rapporte à la figure 39, le rapport théorique du vide à la surface couverte par une voûte normale dut donc être du

quart : 0,25, le côté du carré intérieur devant être exactement la moitié du côté de celui extérieur. La moyenne générale des constructions çames est un peu supérieure, 0,30, ce qui revient à dire que le côté intérieur est un peu plus que la moitié du côté extérieur, exactement 0,548.

Comme il faut s'y attendre, l'art primitif, avec la perfection de

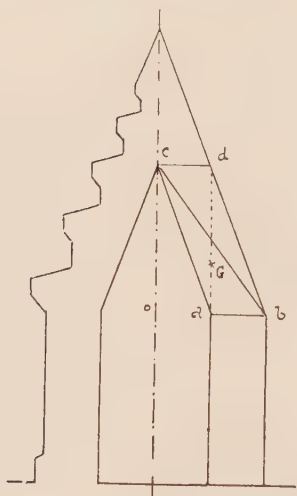


Fig. 39. — Croquis schématisant des masses nécessaires dans une construction voûtée en encorbellement.

ses matériaux, montre les vides les plus forts. Sa moyenne est de 0,385. Fait à remarquer et qui semble indiquer de véritables tâtonnements dans l'emploi de ce système de construction, il montre des écarts extraordinaires qui ne se retrouveront plus dans la suite. C'est ainsi que le vide dépasse la moitié de la surface inférieure à Mí Son C₅ : 0,534 : il est vrai que le monument, bien que de petites dimensions, s'est ruiné ; mais il n'en a pas moins duré de longs siècles, car ses débris ne montrent aucun essai de consolidation. Dans la proportion juste de la moitié (0,504), la tour B₃, très élancée puisqu'elle a près de trois fois sa base dans sa

hauteur (2,80), a duré jusqu'à nos jours dans un état de conservation remarquable malgré l'effroyable ébranlement que dut causer la chute de l'énorme tour B₁ et l'effort continu des eaux qui ont raviné tout le groupe BCD.

Par contre à Khương Mỹ tour S., le rapport du vide à l'ensemble est de moins du cinquième (les surfaces des deux carrés sont dans le rapport 0,17, en négligeant bien entendu le surplus d'évidement artificiel).

L'art cubique donne un rapport aussi craintif à la tour S. de Hoà Lai : 0,1705, mais il faut tenir compte ici de la présence des niches importantes et du parti aussi bizarre que dangereux de l'épaississe-

ment des murs de bas en haut. Les niches viennent ramener le vide total à 0,2275, entre le quart et le cinquième. Le maximum de hardiesse est donné dans cet art par la tour O. de Nha Trang : le vide y était des deux cinquièmes; il faut dire d'ailleurs que la construction n'a pas duré jusqu'à nos jours. La moyenne est voisine de la moyenne générale 0,29.

L'art classique se rapproche de l'art primitif sans atteindre sa hardiesse : 0,34; il ne montre pas les mêmes écarts. Plus tard la crainte des constructeurs semble s'augmenter sans cesse, et elle est parfaitement justifiée, la réduction des vides ne compensant pas les défauts de fabrication des briques : ce sont les édifices les plus anciens qui, de beaucoup, sont les mieux conservés. Certains bâtiments de l'art classique témoignent encore d'une grande hardiesse, comme l'édifice S. des Tours d'argent : bien que percé de quatre baies énormes, il présente, sans les compter, un vide voisin de la moitié, 0,46. Par contre d'autres sanctuaires, comme Thủ Thiên, montrent la plus grande timidité; elle a d'ailleurs sauvé celui-ci, envahi par un banyan gigantesque. Le vide n'y atteint pas le quart, 0,21.

Enfin, non contents de réduire l'espace libre, les derniers constructeurs descendent la voûte jusqu'au sol, et dans ces conditions même Yañ Mum montre un vide de moins du cinquième, 0,19. Mais la moyenne générale reste au-dessus du quart, 0,279 ou 0,273, suivant que l'on réunit tout l'art secondaire ou que l'on tient compte seulement de l'art dérivé. La dernière construction voûtée, Pō Romē, donne cependant un chiffre un peu supérieur, 0,28, bien que nettement inférieur à la moyenne générale.

Cette voûte, comme toute autre, présente des garanties absolues si elle est pratiquée dans un pan de muraille; aussi les Ćams s'en servirent-ils pour constituer d'excellents arcs de décharge : ce fut d'ailleurs, dans la plupart des cas, simple question d'économie ⁽¹⁾.

(1) Évidemment dans les fausses portes de Hoà Lai, de Dương Long.

L'intention nette de soulagement apparaît cependant à Chiên Đàng (pl. LXIII) et s'accroît à nos yeux par la courbure que la taille a donnée à la voûte de décharge.

Construire un édifice, même splendide, n'est pas tout ; il faut en assurer la conservation. Bien qu'ils prétendissent élever des monuments éternels, les Cambodgiens ne paraissent jamais avoir songé à leur entretien. La pensée religieuse est-elle cause de cette insouciance ? Dépenser ses ressources à conserver l'œuvre d'un prédécesseur, c'est se priver des moyens d'acquiescer par la construction d'un édifice nouveau de propres mérites. La raison d'ailleurs est peut-être plus simple ; elle résulterait alors de la conception fautive du bloc initial qui au début paraît éternel.

Dans un pays où l'action des intempéries et de la végétation est si puissante, aucune mesure ne fut prise pour lutter contre elle. Il n'existe aucun accès aux étages permettant l'entretien de leurs surfaces plus directement exposées à la pluie et au vol des graines ; une simple doucine en pente trop faible les recouvre à la meilleure époque et fait ensuite place à des plans brutalement horizontaux ⁽¹⁾. De pénibles expériences amenèrent cependant dans la seconde période à protéger ces surfaces, soit par des dalles de pierre ⁽²⁾, soit par un revêtement de latérite ⁽³⁾.

Les eaux s'écoulent directement à terre et l'enceinte du temple forme une cuvette étanche avec ses issues relevées de perrons : un orifice, traité parfois en tête de *makara* ⁽⁴⁾, mais toujours de section bien insuffisante, est percé dans un des murs ⁽⁵⁾. L'eau séjourne donc longtemps dans ces espaces clos : aussi la cour principale I de Đông Dương est-elle sillonnée de chemins qui vont de bâtiment à bâtiment, étroites chaussées relevées d'une brique ou deux sur le sol environnant ou exactement de niveau avec lui ? il est difficile de

⁽¹⁾ Tour de cuivre, Pô Klauñ Garai.

⁽²⁾ Mĩ Sơn H₁.

⁽³⁾ Mĩ Sơn G.

⁽⁴⁾ Chiên Đàng, Chánh Lộ.

⁽⁵⁾ Mĩ Sơn E, Đông Dương cour I ; pour les besoins du chantier nous avons dû créer artificiellement un égout de section décuplée qui ne paraît pas exagéré.

s'en rendre compte. A Mi Son B C D, l'absence de tout emmarchement devant les édifices anciens fait supposer l'existence de passages pleins ou ajourés permettant d'aller directement de l'un à l'autre ⁽¹⁾.

La seule précaution que les Čams semblent avoir prise pour s'éviter un entretien constant et difficile fut de constituer autour des édifices une aire de terre à briques qui s'opposât à la germination des graines poussées par le vent. Il n'est pas rare de rencontrer des traces de cette aire, et c'est à sa cuisson sans doute que se réduit le fait qui donna naissance à la légende des brasiers gigantesques où les tours čames eussent pris leur consistance remarquable.

⁽¹⁾ Les eaux torrentueuses qui ont passages relevés sans en laisser aucune raviné tout ce groupe ont emporté ces trace.

CHAPITRE X

LA SCULPTURE. — L'ORNEMENT ⁽¹⁾

Introduction. — Profils. — Caractère conventionnel du décor çam. — Caractéristiques du décor dans l'art primitif ; — cubique. — Double courant de l'art secondaire ; — décor perlé ; — caractère géométrique de cette sculpture. — Décor en s manuscrites ; — décor dernier. — Décors des pilastres dans l'art primitif : rinceaux à tige centrale ; — rinceaux à tige latérale ; — à motifs symétriques ; — dans l'art cubique. — Décor des moulures : rosaces ; — lotus ; — formes spéciales ; — autres décors de moulures convexes ; — de rainures ; — motifs couchés. — Grandes rosaces. — Décors peints.

Nous avons vu incidemment quelle place importante l'édifice çam réserve à la sculpture : nous allons chercher dans les chapitres suivants à fixer clairement les formes de celle-ci ; nous tenterons plus loin (livre III) d'en dégager l'esprit.

Disons tout d'abord que dans toutes les expressions, architecturale, ornementale, animée, figurée, elle a marqué le même mouvement de décadence continue ; d'un art parfois exquis à l'origine, elle montre aux derniers jours un abâtardissement invraisemblable.

C'est peut-être pour la sculpture architecturale ⁽²⁾ que la distinction est le plus difficile à faire entre le décor et l'élément orné : l'union peut y être plus forte que partout ailleurs, et par exemple le

⁽¹⁾ Planches CLXV à CLXX.

⁽²⁾ Nous entendons par ce terme les éléments dont le dessin n'est pas soumis rigoureusement aux exigences de la matière,

mais affecte une forme décorative qui ne s'impose pas : ainsi en opposition aux pierres de taille, dont le parement est simple, les moulures, chapiteaux, bases, etc.

piédroit à contrecourbes (pl. CLI-D) est aussi inséparable de son décor de grandes feuilles que le chapiteau corinthien de ses volutes et de ses acanthes ou le chapiteau gothique de ses crochets ; supprimer le décor, c'est supprimer l'objet même ; le squelette est incapable de tenir le rôle de l'élément complet. Nous tâcherons cependant, pour obtenir plus de clarté, de séparer les éléments toutes les fois que la décomposition ne sera pas impossible.

Il n'y a pas lieu, je crois, après l'étude que nous avons faite du profil *çam* dans sa manifestation principale, la base et la corniche des *kalan*, de revenir en détail sur cette part si importante cependant du décor architectural. Les nombreux exemples déjà donnés permettent de se rendre compte de la variété initiale du profil dans cet art et de la répétition perpétuelle ensuite des motifs qui prévalurent. Cette répétition malheureuse amena l'abandon des multiples formes primitives dont quelques-unes étaient si charmantes : profils de B₁₄, des piédroits de fausse porte à Mĩ Son A₁, ou C₁, de la base du Jardin de Tourane (pl. CLII-23, 6, 3 et pl. CXXXVIII-28). Tous, variés ou monotones, montrent en dehors du parti général de répétition en symétrie verticale sur lequel nous reviendrons plus loin, un détail spécial à cet art, l'opposition franche de moulures semblables et voisines (doubles quarts de rond, doubles doucines), système qui amena parfois à des combinaisons fort curieuses : profil des piédroits redentés de la porte d'entrée à la tour principale de Đống-Dương (pl. CLII-21) et profil du dé supérieur du piédestal I du même temple (pl. CXXV). Peut-être faut-il signaler encore l'habitude de détailler à l'excès les profils, habitude qui semble correspondre à une absence complète d'esprit d'échelle⁽¹⁾. Les piédroits déjà indiqués, le soubassement de

(1) L'échelle, en composition architecturale, est le rapport qu'offrent les diverses parties de l'édifice avec la taille humaine ou les éléments de la composition qui peuvent la rappeler. Les Pyramides par exemple ne paraissent réellement colossales que si l'on voit des Arabes se hisser sur leurs degrés, parce que leur

présence donne alors le sentiment de la hauteur totale des gradins innombrables par rapport à l'homme. De même deux bâtiments de même dimension produiront une impression de hauteur différente au bénéfice de l'un d'eux, si ce dernier comporte dans son ordonnance des parties telles que des balustrades par exemple,

Mi Son D₁, en donnent de bons exemples. Mais on doit reconnaître cependant que, rare parmi les arts d'origine hindoue, l'art çam a su apprécier la valeur des nus, ou du moins, car les surfaces restées lisses eussent dû le plus souvent recevoir une ciselure minutieuse, le calme des larges plans opposés au mouvement des moulures et des sculptures à fort relief.

Si l'on considère le décor ornemental du Çampa dans son ensemble, on est frappé tout d'abord du caractère conventionnel qu'il montre dès l'origine et de la persistance avec laquelle ce caractère conventionnel s'accroît avec le temps. Ce n'est pas qu'à l'origine l'artiste ne soit très capable d'interpréter spirituellement la plante, et tel motif de ce genre (fig. 133) présente un véritable charme. Mais dès le début le décor est déjà arrêté dans une forme si spéciale qu'il est impossible de déterminer quelle plante a bien pu l'inspirer : en somme le rapport avec la nature ne consiste guère que dans le fait de l'attache des éléments sur une tige centrale.

Le décor de l'art primitif, par sa légèreté, rappelle un peu les capricieuses arabesques sorties du pinceau d'un ornemaniste : les motifs se recourbent cependant en épaisseur. Bien que ce genre d'études soit toujours extrêmement délicat, il n'est peut-être pas impossible de caractériser la forme du décor çam à l'origine ; mais il faut procéder par comparaison. Une bonne part du décor dans l'art européen dérive de l'emploi de la volute, mais la spirale y est généralement finie ; il semble que l'artiste çam ait plutôt conçu la décoration dans l'emploi de formes ondulées s'achevant en pointes : la volute n'y est qu'un élément accessoire, prétexte à inflexions successives ; quand une volute se trouve vers la fin du motif, une pointe la suit encore et s'unit à elle par une courbe continue. La terminaison d'un

dont la dimension connue rappelle à l'œil l'idée de la taille humaine et fait ainsi sentir la hauteur réelle de l'édifice. Une comparaison rapide des édifices çams montre que leurs auteurs n'ont jamais eu le moindre sentiment de l'échelle, puis-

qu'ils traitent de manière identique deux édifices de dimensions très différentes, l'un d'une trentaine de mètres, l'autre d'une dizaine, comme à Mi Son la tour A₁ et le sanctuaire B₃. (Cf. pl. LXXII et LXXX.)

des motifs du beau piédroit de Trà Kiệu (fig. 40), dessinée à grande échelle, donne assez nettement le caractère de ce décor. Un tel motif pourrait se continuer indéfiniment: il est d'ailleurs surprenant parfois de voir le nombre d'ondulations que subit une même feuille pour remplir l'espace qu'elle est destinée à occuper.

Ce n'est pas seulement dans le plan même de la surface que le motif s'infléchit, et si dans nombre de cas le décor reste plat, c'est que le plus souvent il n'est que la projection en plan de fortes flexions ⁽¹⁾ (pl. CLXV-N, I). Dès que le sculpteur a toute liberté de composition, on voit le décor se tordre en saillies puissantes d'un effet admirable dans le mouvement même qu'indiquent les motifs en bas-relief (pl. CLIX-L) ⁽²⁾, et ce parti est tellement conforme au génie cham qu'il se maintient au milieu de la décadence du reste, et se retrouve ainsi au dépôt de Bình Định, à côté de motifs complètement dégénérés ⁽³⁾.

Lorsqu'au contraire le mouvement réel n'est plus possible hors du plan, comme dans les dalles découpées qui forment les pièces d'accent ou les antéfixes, la volute ne peut plus être indiquée que par un simple trait qui, à distance, devient invisible; l'œil ne perçoit alors, dans le découpage de la silhouette, que les contours extérieurs qui dessinent sur le ciel des motifs en *s* manuscrites; et peut-être ces décors qui se trouvaient placés en un des points les plus apparents des monuments anciens ont-ils profondément influé sur le développement de l'art postérieur. Dès l'art primitif même, certains motifs à plat prennent déjà cet aspect aigu qui s'accroît ensuite ⁽⁴⁾.

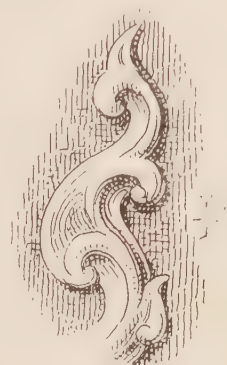


Fig. 40. — Trà Kiệu.
Extrémité d'un rinceau du
pilier à contrecourbe.

⁽¹⁾ Cadres d'entrepilastre de Hoà Lai tour centrale.

⁽²⁾ Dalle inférieure du piédestal circulaire de Hà Trung.

⁽³⁾ Dépôt de Bình Định. Cf. *B.E.F.E. O.*, I, p. 257, fig. 45, 3.

⁽⁴⁾ Mĩ Sơn, détails dans les soubassements de l'étage à C₁, des fenêtres de D₁, etc.

Dans les édifices de l'art cubique, d'un caractère si spécial et si distinct du reste de l'art cham, le principe de décor semble différent. L'ensemble donne l'impression d'une tapisserie murale et, par l'introduction de certaines combinaisons très simples, marque une tendance nette à une stylisation, à une géométrisation plus grandes. Les motifs ornementaux perdent leur finesse et se décomposent en petits éléments où les masses sont déterminées par de simples rainures (fig. 41). Le parti si général de terminaison par des pointes disparaît, et c'est toujours par des courbes que les motifs, du plus grand au plus petit, s'achèvent.

Cet art spécial correspond à un mode de travail également spécial, et nous avons gardé en plusieurs points, notamment à la tour centrale de Đống Dưong, l'ébauche de l'exécution. Le sculpteur commençait par creuser les rainures qui découpent le panneau en motifs alors très apparents (pl. CLVI-A). Il ciselait ensuite les mille petits éléments d'aspect presque pareil qui composaient chaque motif et son travail était complètement achevé. Le système fut déjà employé pour l'exécution du linteau de Mĩ Sơn F₁, l'un des plus anciens monuments qui, par certains côtés, se rattachent à l'art cubique (m. pl.-U). Ce linteau montre divers états d'achèvement; fini dans la partie gauche, il n'est qu'ébauché dans la partie droite — les mêmes rainures y sont tracées, mais pour parachever le décor elles ont été agrandies ensuite en dimensions différentes suivant l'effet à obtenir pour dégager des champs analogues à ceux de l'art primitif. Peut-être est-ce seulement dans la grossièreté de ce procédé, au jour où l'on cessa d'élargir les rainures, que se trouve l'origine des modifications générales dans l'aspect du décor, en particulier la disparition des pointes qui ne trouvent plus leur place dans ce système.

Avec l'art secondaire, le décor tend encore à s'écarter davantage de la nature: le nouvel art présente deux courants, assez mal définis d'ailleurs, l'un qui semble plus naturellement découler de l'art primitif et qu'on peut suivre jusqu'à la fin de l'art cham, l'autre qui



Fig. 44. — Bồng Dương I,
Tour principale, piédestal, partie supérieure du relable. Hauteur du fronton de sa base à son sommet : 0 m. 50.

paraît encore rattaché à l'art primitif, mais semble avoir été fortement influencé par l'art cubique. Malheureusement les exemples sont trop rares, à cette époque où la surface décorée se réduit de plus en plus, pour qu'on puisse parler de cette division avec certitude. Nous allons cependant essayer de la marquer avec quelque précision.

Examinons tout d'abord la forme intermédiaire : le chevet de Pò Nagar (pl. CXXIII) nous en donne un exemple très remarquable qui unit les qualités des deux arts en évitant la maigreur un peu sèche du premier, la confusion et la monotonie du second. Nous y retrouvons encore les suites de feuilles, d'un effet si heureux, qui se contournent sur elles-mêmes.

D'autres exemples, assez rares il est vrai, nous montrent comme dans l'art primitif des rinceaux à hampe continue. Mais par suite de l'abandon des pointes dans l'art cubique, l'importance passe à la petite volute qui leur servait de départ dans l'art primitif. La multiplication de ces petites volutes traitées presque en boules (pl. CLXVIII-A) donne un aspect très caractéristique de décor perlé à l'ensemble. C'est là ce qui fait l'originalité des pignons orientaux du grand *kalan* et de l'édifice S. aux Tours d'argent⁽¹⁾ (pl. XXXII). Ce parti s'accuse de plus en plus⁽²⁾, aussi bien dans des décors importants comme aux frontons des fausses niches de Nhạn Tháp, que dans de petits détails d'arrangement, comme au chevet du *bodhisattva* de Phước Tịnh (m. pl.-D), ou de costume, comme il en est au *mukuta* du Çiva de Đại Hư (pl. CLXXIV-E). Il n'est pas jusqu'aux pièces d'accent, éléments que ce décor spécial ne semblait pas pouvoir atteindre facilement, qui ne le montrent. En effet, faute d'adresse peut-être dans la taille de ces dalles, ou négligence, celles-ci ne présentent plus les ajours anciens qui leur donnaient sur le ciel une si hardie silhouette. Lisses, elles deviendraient trop pauvres ; aussi les cro-

⁽¹⁾ Il en est de même sur un rinceau plat de Bình Định (pl. CLXVII-L), sur le beau rinceau aux *gajasimha* ailés (fig. 59), même sur la suite des crosses,

Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 257, fig. 45, 3.

⁽²⁾ Sur un des lions de Văn Trưng ce parti est très apparent (pl. CLXXIII-B).



Fig. 42. — Tinh Mỹ.

Trésor des rois çams, pièce en or, au 1^{er} environ (voir note, page suivante).

chets y sont alors soutenus et marqués à distance par l'importance donnée à la spirale de l's qui devient saillante ⁽¹⁾ (pl. CXLVIII-C, D).

Avant d'aborder l'examen de l'autre courant, qui doit nous mener jusqu'à la fin de l'art cham, notons encore la tendance spéciale de ce nouvel art à la simplification géométrique du décor. Déjà dans l'art cubique existent certains motifs très heureux dont la génératrice est une ligne en dents de scie ⁽²⁾. Nous retrouvons un décor assez analogue, mais où les losanges successifs remplacent les triangles de l'exemple précédent dans l'art secondaire ⁽³⁾. En outre, tandis que l'art primitif utilise à peine les rosaces, celles-ci semblent prendre dans ce nouvel art une place assez importante ⁽⁴⁾ (m. pl.-B. J).

Faut-il voir dans l'introduction de la figure ou de l'animal au milieu du décor floral l'influence du rôle important de cette décoration animée dans l'art primitif? Probable pour l'ornementation figurée qui envahit les corniches de Chiên Đàng (pl. CXL-B) et le soubassement de Mĩ Sơn E₄, cette hypothèse paraît plus hasardée aux Tours d'argent, à Văn Trưng, à Hưng Thạnh, qui semblent indépendants de cette tentative de renaissance. La raison en est-elle dans une simple décadence du sentiment décoratif dans les motifs floraux? Peut-être n'y a-t-il tout simplement qu'une recherche malheureuse de variété.

Nous avons vu que dans le décor de l'art primitif une des caractéristiques était la terminaison des motifs en pointe et qu'en certains éléments particulièrement importants, comme les pièces d'accent, ces pointes affectaient la forme d's manuscrites. Ce décor spécial

(*) Sur le coffre, coiffe et tiaras royales, *klaunh*, *cavan alak*, boutons d'oreilles et bracelet. Accroché à l'angle du coffre, diadème religieux. Sur la boîte deux mitres de reines et boutons d'oreilles. Appuyées à la boîte, coiffes à jour central qui recevaient les diadèmes de reine. Sur la table *bafā*, diadèmes de reine, boutons d'oreilles, bracelets, poignard. La boîte, le coffre et la natte qui forme fond sont d'art annamite

⁽¹⁾ Mĩ Sơn B₁, Phước Tịnh, Pō Klaunh Garai.

⁽²⁾ Plinthes dans les édifices des deux périodes à Đồng Dương, voir cadres, fig. 2.

⁽³⁾ Văn Trưng et pièces qui en proviennent peut-être, à la Résidence de Qui Nhơn.

⁽⁴⁾ Piédestal de Tháp Tháp, suite de rosaces au dépôt de Bình Định, entrepilastres à l'édifice S. des Tours d'argent, au mur extérieur de Chánh Lộ, aux linteaux et impostes de Văn Trưng.

prend toute l'importance dans un des deux courants de l'art secondaire, et si parfois, comme dans une des belles échiffres de Chánh Lô, le rinceau tient encore une place prépondérante (pl. CLXVII-M), il est d'autres motifs de la même époque ⁽¹⁾ qui ne sont composés presque uniquement que de ces feuilles spéciales. Ces éléments tiennent une telle place dans le décor qu'ils sont bientôt considérés en eux seuls, ce que facilitaient et appelaient dans une certaine mesure les maigres espaces où l'ornement était encore utilisé : aussi le décor, au lieu d'être composé d'un parti d'ensemble dont les crochets ne seraient que les détails, se transforme en une suite de petits motifs, combinaisons de ces mêmes crochets ou même suites simples de ces crochets ⁽²⁾.

La fin de l'art ċam montre un décor très particulier, en lanières enroulées et terminées par des crochets, qui n'a son équivalent en aucun art et qui, s'il rappelait quelque chose, évoquerait plutôt le souvenir des entrelacs de certains manuscrits anglo-saxons pour le corps, et les motifs des rinceaux arabes pour les pointes (pl. CLXVIII-F, H, et fig. 42, mitre centrale). C'est là d'ailleurs une simple rencontre de hasard, car l'art islamique ne semble avoir eu aucune influence sur la fin de l'art ċam, bien que la religion de Mahomet ait été introduite au Ćampa avant la décadence finale. La forme allongée de ces motifs amène à les traiter parfois en serpents ou sous l'aspect du dragon spécial au



Fig. 43. — Mi Son A₁.
Rinceaux des pilastres
de fausse porte.
Largeur : 0 m. 60.

⁽¹⁾ Même monument, décor d'entrepilastres du mur extérieur (pl. CLXVII-F).

⁽²⁾ Motifs d'archivolte de Văn Trưng, fig. 61, du dépôt de Bình Định. Cf. *B.E.F.E.-O.*, 1, p. 237, fig. 43, 4.

Çampa, *Unogurai* ⁽¹⁾ (pl. CLXVIII-D). C'est, avec quelques motifs très simples, le décor final de l'art cham.

Après cette vue d'ensemble sur l'ornementation de cet art, reprenons partie par partie les surfaces décorées et les motifs qui plus spécialement y sont utilisés.

L'élément qui tient le plus de place à l'origine est la suite de rinceaux qui décore le pilastre. Or que ce pilastre soit long ou court, une de ses dimensions excède tellement l'autre que la donnée générale reste toujours à peu près la même. Aussi le décor n'y change-t-il guère.

Le motif initial est un rinceau à courbes régulières oscillant autour d'un même axe et dont chaque sinuosité est occupée par une sorte de large feuille très découpée qui se redresse dans le sens du mouvement montant. Ce motif est particulièrement apparent dans la série *Mi Son A₁* et plus spécialement sur cette tour même (fig. 43 et pl. CLXV-N, G, O). Lorsque la bande à décorer devient trop étroite, en particulier dans l'encadrement des pilastres, le nombre des folioles à chaque feuille se réduit et peut finir par n'être que de trois petites ⁽²⁾ ; si au contraire l'espace s'élargit, le nombre des éléments se modifie. Les folioles sont généralement très fines et très détachées les unes des autres (m. pl.-G) ; certains exemples cependant les montrent plus serrées et plus nourries ⁽³⁾ (m. pl.-J). Ce décor est apparenté d'une façon remarquable, et surtout dans ce dernier cas, avec le décor des pilastres d'un des plus beaux monuments de Java, d'un siècle ou deux postérieur au plus sans doute, le *Čandi Kalassan*. Cependant l'esprit même de la composition, la façon dont les motifs successifs se détachent de la hampe sinusoïdale primitive, semblent indiquer qu'il n'existe pas de parenté directe entre ces deux beaux motifs.

Le même rinceau vient en double orner le tympan de briques de *Mi Son B₇* ; on le voit aussi entrer en composition dans un cadre de

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, III, p. 450 et V, p. 20.

⁽²⁾ Pilastres de pierre à Hà Trung.

⁽³⁾ Khương Mỹ tour S.

forme plus complexe, sur le beau piédroit à contrecourbes de Trà Kiêu ; fait unique, je crois, de petites figures se mêlent aux rinceaux (fig. 44).

Hors des bandes de pilastres, ce motif continu se retrouve sous une forme plus accentuée et qui montre, fortement marqué en épaisseur, le mouvement traduit en bas-relief dans les décors de pilastres. Ainsi est ornée sur la tranche une autre dalle de piédestal circulaire de Hà Trung.

De par la composition même de ce motif, chaque feuille, bien que dirigée vers le haut, a son mouvement tourné alternativement à droite et à gauche. A Mĩ Sơn A₄, dans les cadres d'entrepilastres (pl. CLXV-L), le rameau générateur cesse sa marche sinusoïdale pour se ranger sur un seul côté, et toutes les feuilles se détachent alors dans le même sens. Elles y gagnent ainsi plus d'aisance, n'étant pas obligées de passer sous la hampe continue. Ce parti se retrouve en plus riche sur la première dalle circulaire de Hà Trung (pl. CXIX-L).

Enfin un troisième motif est présenté à Mĩ Sơn par quelques linteaux qui paraissent appartenir aussi bien à l'art primitif qu'aux premières apparitions de l'art cubique. J'ignore l'origine primitive de cette composition qui se montre dès le début dans une forme trop détaillée et sous des aspects trop différents pour ne pas avoir fourni déjà une longue carrière avant le moment où elle nous appa-



Fig. 44. — Trà Kiêu.
Pilier à contrecourbes.
Hauteur : environ 2 m.
(Cliché de J. Commaille.)

rait. Dans son type le plus riche et le plus franc, au linteau présumé de Mí Son A₁ (fig. 29 et pl. CLXV-Q), elle est constituée par des rinceaux opposés sortant d'un motif de feuillage dont une rosace occupe le centre. Les motifs doubles se rencontrent et se joignent sur une sorte de cartouche entouré également de feuillage. Le même motif réduit se présente aux pilastres du piédestal de Mí Son F₁ (pl. CLXVI-F), et les masses sur lesquelles venaient se joindre les rinceaux opposés sont remplacées par des cartouches triangulaires. Au linteau C₁ le motif est plus compact, et le raccord se fait autour d'un losange fleuri qui ne laisse rien subsister du blanc heureux de la première composition. Celle-ci du reste, dans l'ensemble même du linteau de Mí Son A₁, ne nous est donnée que par un des motifs, occupé seulement en son centre par une toute petite rosace : aux autres une rosace aussi importante que celle du centre est répétée et fait perdre à l'ensemble la netteté de sa composition (fig. 29).

Ce décor, qui par sa richesse peut se prêter à l'ornementation de surfaces considérables, peut aussi se réduire à presque rien, et nous le voyons ainsi orner la cimaise du piédestal de Mí Son E₁ et le devant de ses échiffres ⁽¹⁾ (pl. CLXV-A, C).

L'art cubique nous présente sur les pilastres deux motifs : l'un paraît sortir de la même origine lointaine que le décor en rinceaux de l'art primitif (pl. CLXVI-O, J₃) ; l'autre semble au contraire parent du décor, ornement des linteaux dessus dits, mais réduit alors aux seuls éléments montants (m. pl.-G, H, J₁). Enfin un troisième système montre les suites de feuilles dans le même sens, partant d'un côté unique du panneau à décorer (m. pl.-D).

De ces trois éléments le premier motif ⁽²⁾ semble particulièrement dominer, le second est encore fréquent, le troisième est rare. Il est remplacé parfois, dans les bandes étroites et surtout dans les décors horizontaux, par la série de motifs en demi losange déjà signalés ; nous les voyons déjà au soubassement primitif de

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 409, fig. 90 c.

J₃ exceptionnelle, l'exemple donné est

⁽²⁾ La forme O est fréquente, la forme

unique.

Khuong Mỹ. Leur dessin était facile, puisqu'une simple ligne en dents de scie le déterminait.

A cette richesse de décors presque constante dans l'art cubique, de tous le plus régulièrement orné, s'opposent en cette place l'art



Fig. 45. — Pô Nagar de Nha Trang.

Pierre à scellement et fragments divers. Hauteur de la pierre : 0 m. 32 (*).

mixte, où le décor fait souvent défaut, et l'art secondaire, où le pilastre reste toujours nu. Nous avons dit ailleurs comment, dans un seul

(*) Sur la pierre, tête d'*apsaras* pièce d'accent ; face postérieure d'une tête de Ganeça et fragment d'épi de crête en terre cuite. En bas, *rasuñ balău*, et dessus

about de tuile ronde. A la réserve du *rasuñ balău* qui fut trouvé à Ban Matruot (Darlac), ces divers objets proviennent des terrains de Pô Nagar.

cas, une tentative a été faite pour le décorer ⁽¹⁾ ; elle n'ajoute rien à l'étude de l'art ornemental.

Si du plan des pilastres nous passons au décor des moulures, les deux motifs communs dans la première période sont, pour les filets, des suites de petites rosaces plus ou moins écartées qu'unissent de

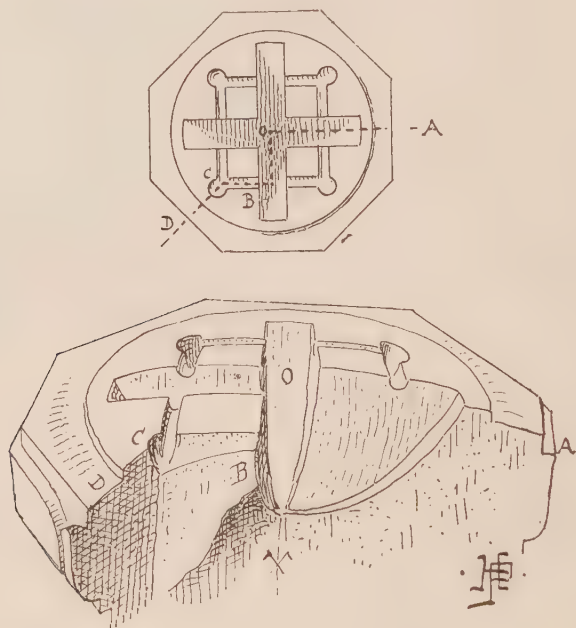


Fig. 46. — Pô Nagar de Nha Trang.

Pierre à scellement. A, en haut, plan du scellement ; en bas, coupe perspective suivant la ligne A O B C D.

petits rectangles, tandis que les parties courbes s'ornent des lotus en diverses formes.

Tout l'art de Mĩ Son A₁ nous montre des exemples des petites rosaces (pl. CLXVI-I, E). Plus tard elles se simplifient, le décor séparatif se réduit, et le motif disparaît, comme tant de décors, avec l'art primaire. Momentanément, à Chièn Đàng, des rosaces à quatre feuilles tentent de les rappeler, mais disparaissent à leur tour (pl. CLXVIII-L).

⁽¹⁾ Tour de cuivre, *infra*, p. 409.

Quant aux lotus, ils se montrent sous deux formes bien différentes, suivant qu'ils viennent orner des tores et des quarts de rond ou bien des doucines plates.

Sur les quarts de rond, ils se présentent à l'origine, à Mĩ Son et à Khương Mỹ, en feuilles bifides convexes, plutôt allongées et très souvent sur deux rangs en hauteur (pl. CLXIX-F, I). Il est plus rare qu'elles affectent la forme de rais de cœur plus habituelle ailleurs (m. pl.-E, J). Le porte-hampe de Pô Nagar de Nha Trang montre nettement opposés les deux types en question (fig. 45 et 40 et m. pl.-D). Parfois la forme est intermédiaire, comme on le voit sur l'é-nigmatique dalle de Tinh Yèn (fig. 47).

Sur les tores, les lotus de type bifide s'opposent par leurs extrémités et parfois laissent entre leurs groupes des sphères nues ⁽¹⁾ (m. pl.-G). Ces deux systèmes disparaissent avec l'art primaire.

Sur les doucines et plus spécialement sur celles des piédestaux, les lotus sont toujours sous la forme générale des rais de cœur et le plus souvent en deux rangs. Le piédestal de Trà Kiệu, les deux dalles circulaires de Hà Trung, le piédestal trouvé près de Mĩ Son E₆, les colonnes B₁₄ dans le même groupe, en donnent de fort beaux et fort riches exemples (m. pl.-H, A, C, E). Ni l'art cubique ni l'art mixte par contre n'utilisèrent ce décor en ce point. Nous le retrouvons en revanche dans l'art secondaire en deux formes curieuses. Sur

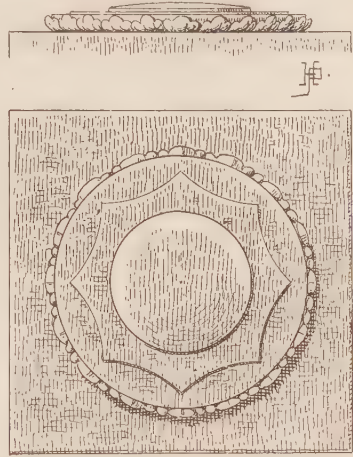


Fig. 47. — Tinh Yèn.

Pierre à lotus.

Echelle : 0 m. 05 par mètre (*).

(*) Peut-être cette pierre, dont le rôle nous est inconnu en art cham, a-t-elle quelque rapport avec le balipdam, sorte d'autel extérieur des temples actuels du Sud de l'Inde. (Cf. JOUVEAU-DUBREUIL, *L'archi-*

tecture du Sud de l'Inde, p. 155, fig. 60. Annales du musée Guimet, tome XXVI, in-4°, Paris, Geuthner, 1914.)

(1) Hoà Lai tour centrale.

un seul rang les feuilles de lotus viennent orner les piédestaux carrés ; elles perdent leur verticalité et s'inclinent en s'écartant de l'axe pour fournir aisément le décor de l'angle ⁽¹⁾ (pl. CLXX-1). Partout ailleurs, restées droites, elles prennent un aspect de plus en plus spécial. Tout d'abord, même en se multipliant jusqu'à trois rangs, elles cessent de se chevaucher ⁽²⁾ (m. pl.-J, L). L'accolade de terminaison se modifie : le point central s'épaissit et se détache, et les côtés se transforment en volutes ⁽³⁾ (m. pl.-F, L et fig. 48).



Fig. 48. — Hung Thanh.

Partie de piédestal d'une des tours. Longueur du fragment : 0 m. 88.

L'espace entre les feuilles, d'abord occupé par une simple côte, se couvre finalement de chevrons ⁽⁴⁾ (m. pl.-L, F, A et fig. 49). Des fragments qui proviennent sans doute d'une des tours de Hung Thanh montrent ce système de lotus tout envahi de petits crochets en S (m. pl.-L), mais la plus belle expression de cette combinaison nouvelle est donnée par les remarquables piédestaux circulaires du même monument (m. pl.-B, K et fig. 48).

Les lotus reprennent leur forme classique lorsqu'ils servent de départ aux voûtes ⁽⁵⁾ (pl. CVII) ; mais plus tard on ne les retrouve

⁽¹⁾ Pô Nagar de Nha Trang piédestal de l'idole principale (pl. CXXIII), piédestaux de Mĩ Sơn E₄, G₁, de Chánh Lộ (pl. CXXI-G, B, C).

⁽²⁾ Dépôt de Qui Nhon.

⁽³⁾ Piédestaux de Mĩ Sơn G₄, H₁, et

de la Tour d'or, corniche de Đại Hôn.

⁽⁴⁾ Corniche de la tour S. de Văn Trưng et fragments conservés à la Résidence de Qui Nhon.

⁽⁵⁾ Yên Mun.

plus que réduits à de très secs éléments sur quelques *kut* du Binh Thuận ⁽¹⁾ (pl. CLXXX-L, H).

Le lotus entre rarement en composition avec d'autres éléments ; il est cependant un exemple heureux de son opposition à des feuilles ornées dans le soubassement de Mĩ Sơn F₁ (pl. CLXIX-J, K). Il semble avoir été parfois, dans l'art classique, entièrement interprété en



Fig. 49. — Mĩ Sơn F₁.

Fragment de soubassement (H. 0 m. 20 [1]).

crochets et prend alors un peu l'aspect de véritables rais de cœur ⁽²⁾.

Deux autres motifs décorent les moulures convexes. L'un, d'un effet très heureux, n'est représenté que par un seul exemple, au piédestal de Mĩ Sơn F₁ ; il se compose d'une alternance de feuilles tordues et de bagues ventrues (pl. CLXVI-V). L'autre, d'un usage

* Trouvé dans les soubassements de l'ancien magasin à riz et provenant sans doute des tours de Hưng Thanh.

⁽¹⁾ Kut à côté de la reine Pô Bia Sòm à Thuận Đông.

⁽²⁾ Fragment provenant d'une tour de Hưng Thanh.

plus courant, semble réservé presque uniquement au décor du tore central des piédestaux dans le type à doucines opposées. Il consiste en une série de demi-sphères ⁽¹⁾, perles ? avec parfois un gracieux sertissage ⁽²⁾ ou seins ? avec leur pointe légère non centrée (pl. CLXVIII-I, K). On retrouve ces éléments réduits sur les derniers piédestaux et jusqu'aux derniers jours à la base de certains *kut*.

Un autre mode de décor qui produit un effet très original s'applique seulement à l'ornementation des rainures minces qui détachent des profils l'un de l'autre. Est-ce une réduction à très petite échelle des balustres courts que l'on voit dans certains soubassements de Mĩ Sơn ? Ils en semblent parfois l'épannelage ⁽³⁾, mais aussi peuvent prendre un caractère plus spécial ⁽⁴⁾ (pl. CLXVI-R, S, N). On ne les retrouve plus en dehors de l'art primaire et spécialement de Mĩ Sơn ⁽⁵⁾. Dans l'art secondaire, un seul élément les rappelle peut-être, à la corniche de la tour S. de Văn Trung (pl. CXL-D).

Nous avons vu pour les feuilles de lotus qu'elles ont parfois une tendance à se coucher obliquement. Ces motifs inclinés ne sont pas très rares. Le premier et le plus beau de tous est, tout d'abord, le motif de rinceaux détachés d'un seul côté que nous avons signalé au sujet des cadres d'entrepilastres, et qui prend aisément une forme oblique, comme le large motif de feuilles contournées en spirales et qui se poursuivent sur l'une des dalles circulaires au piédestal de Hà Trung, et plus tard la bande de décor analogue conservée au dépôt de Bình Định ⁽⁶⁾. Le même parti se rencontre en archivolt au chevet de la déesse Pò Nagar à Nha Trang, mais ici les volutes se réduisent à presque rien (pl. CXXIII). Des motifs analogues se montrent encore en divers points, sur un fragment conservé à la Résidence de Faifo (pl. CLXVII-N), sur d'autres pièces aux dépôts de Bình Định (m. pl.-G, K), de Qui Nhon, sur la poitrine du *gajasingha*

(1) Cf. *supra*, p. 78.

(2) Piédestal de Chánh Lộ.

(3) Base de Mĩ Sơn C₄.

(4) Soubassement de Mĩ Sơn F₄.

(5) Peut-être sont-ils restés en épanne-

lage dans le petit soubassement de l'étage à l'édicule S.-E. de Pò Nagar de Nha Trang, 813.

(6) Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 257, fig. 45, 3.

de Chiên Đàng (m. pl.-I), en une forme curieuse de trident au piédestal de la salle III à Đồng Dương (pl. CLXVI-C). On retrouve encore des motifs de fleurons obliques dans les soubassements à l'époque secondaire, en particulier à Hung Thanh; ils paraissent d'ailleurs dériver d'autres motifs que nous allons examiner.

Pendant toute la période primaire, un des plus riches décors d'archivolte consiste en une série de feuilles obliques, taillées à même la brique, et qui remontent en s'inclinant tout le long de l'extrados de l'arc. Nous avons vu ce motif se traduire dans l'art secondaire par des feuilles rampantes analogues aux pièces d'accent décoratives de l'époque et exécutées en dalles de terre cuite. Dans les éléments traités en pierre au Bình Định nous retrouvons une nouvelle interprétation du même motif, mais composée alors des crochets de l'époque qui, suivant le cas, semblent partir plutôt d'une nervure centrale invisible ou se détacher des bords en laissant au milieu un vide plus ou moins accentué ⁽¹⁾; ces éléments se réduisent parfois à de simples crochets ⁽²⁾.

Une forme plus éloignée encore de la nature par son caractère nettement géométrique, la rosace, ne fut guère utilisée dans l'art primitif, sauf parfois en composition avec d'autres éléments ⁽³⁾.

C'est cependant le plus ancien motif qui nous soit révélé de l'art cham. Il existe en effet dans les pièces utilisées en réemploi à Mĩ Sơn, parmi les édifices du VII^e siècle, la trace d'un décor par suite bien antérieur sans doute à cette date, et qui était obtenu par l'application, sur la face visible des pierres, de disques de métal d'une vingtaine de centimètres de diamètre. Nous n'avons pu par malheur en retrouver aucun spécimen, et leur existence n'est attestée que par le cercle légèrement défoncé où ils s'incrustaient et le trou central profond où se fixait la tige de scellement.

Nous ne trouvons la rosace employée seule dans l'art primitif

(1) Fausses portes de Văn Trương, dépôt de Bình Định. Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 257, fig. 45, 1.

(2) *Id.*, même figure.

(3) Linteaux de Mĩ Sơn.

même que dans une antéfixe de Phòng Lê (pl. CLXIV-L), mais c'est encore un enchevêtrement de cercles qui forme le seul décor de carrelage que les Chams nous aient laissé ⁽¹⁾ (pl. CXVI-C).



Fig. 50. — Pō Romē.

Restes de peintures dans l'entrée de la tour principale (*).

L'emploi des rosaces est un peu plus fréquent dans l'art secondaire, soit comme à Thập Thập en décor de piédestal, semble-t-il

(1) Légende : a, linteau ; b, semis du plafond ; c, piédroits de la porte intérieure ; d, bagues des colonnes de l'abri.
— Échelles : a, 0 m. 15 par mètre ; b, demi-grandeur, distance d'un centre à

l'autre, 0 m. 14 ; c, 0 m. 075 par mètre ; d, demi-grandeur.

(4) M^l Son, galerie B₁₄, deux briques seulement retrouvées et qui peuvent être en réemploi.

(pl. CLXVIII-J), soit à Bình Định en décor de frises (m. pl.-B), aux tours Dương Long dans l'ornementation des linteaux ou parmi les débris retirés des décombres, soit encore à l'édifice S. des Tours d'argent et à Chánh Lộ (pl. CXXXI-H) comme fond d'entrepilastres.

Avec ces derniers éléments nous avons parcouru le cycle de la sculpture ornementale du Čampa. Pour sa décoration peinte, nos renseignements sont à peu près nuls. Nous n'en possédons en effet qu'un seul exemple et il est des derniers temps de l'art čam ; les motifs en sont d'ailleurs fort heureux et rappellent en partie ceux des *bati* de Java ⁽¹⁾ (fig. 30).

(1) Pō Rome. Les « bati » sont des étoffes imprimées à la main par un procédé à la cire très ingénieux.

CHAPITRE XI

LA SCULPTURE. — LA FIGURE ANIMALE ⁽¹⁾

La sculpture animée; réserve sur la date des idoles. — Rôle de la sculpture animée dans la décoration : art primitif; — art cubique; — art secondaire. — L'animal. — Le lion ⁽²⁾; — déformations typiques; le lion aux diverses périodes; — ses poses; — la tête isolée; — confusion. — L'éléphant. — Le *gajasimha* ⁽³⁾. — Le *makara* ⁽³⁾. — Le *nāga* ⁽³⁾, à tête unique, à têtes multiples. — Le *garuḍa* ⁽³⁾. — Le bœuf; *nandin*. — Animaux divers.

Si la sculpture animée n'est pas souvent, comme il arrive en d'autres arts, complètement ornemanisée, il n'en reste pas moins que sa séparation d'avec le décor pur est assez arbitraire : parfois l'animal ou l'être humain compte bien plutôt pour son rôle de construction ou d'embellissement que pour le sens propre qu'il peut avoir : ainsi les *apsaras* valent surtout pour leur silhouette seule et non pour leur personnalité divine, puisqu'une tête de *makara* ou un simple découpage de pierre peut s'y substituer. Cette réserve faite, nous examinerons d'abord la place que tient la représentation animée dans le décor des édifices aux diverses périodes indiquées, et la valeur générale qu'elle offre; nous examinerons ensuite avec plus de détail le rôle et les aspects divers de l'animal, vrai ou imaginaire; la figure humaine donnera lieu aux mêmes remarques dans le chapitre suivant, et les formes monstrueuses auxquelles a conduit la mythologie

⁽¹⁾ Planches CLXXIII à CLXXIV.

⁽²⁾ Planche CLXXIII.

⁽³⁾ Planche CLXXIV.

nous y occuperont en dernier. Notre examen comprendra les parties d'édifice où la figure, être humain, animal ou être mixte, joue un rôle ; les bas-reliefs figurés qui décorent les édifices ou les piédestaux ; enfin les représentations divines en dehors de leur sens religieux. Dans cette revue générale nous ne nous contenterons pas seulement des sculptures que portent les édifices encore debout, mais nous utiliserons également les fragments isolés. La date en sera indiquée pour les premières par celle même du temple qu'elles ornent, avec cette réserve que l'idole peut souvent être antérieure au monument qui l'abrite ; pour les secondes, elles seront réputées de la période primaire lorsque, et c'est le cas le plus fréquent, elles proviennent d'édifices situés au N. du col des Nuages, région abandonnée trop tôt par les Čams pour qu'ils aient pu y construire des édifices dans la période secondaire.

Si l'on examine le rôle de la représentation animée dans la période primaire, on est frappé du contraste que présentent à ce sujet les deux courants d'art que nous avons signalés : autant l'art primitif utilise l'être animé, autant l'art cubique en réduit l'emploi.

Nous verrons au chapitre suivant quelle place énorme tient la figure humaine dans l'art primitif ; l'animal y joue également un rôle important et surtout il y vaut pour son exécution parfaite. Lions, *makara*, éléphants, *gajasimha* entrent à Mĩ Son dans le décor du soubassement de A₁ ou des métopes (?) de C₁ ; des *nāga* viennent orner d'une façon curieuse le soubassement de l'étage de B₆, escorte naturelle des beaux groupes de Viṣṇu sur Garuḍa qui forment les motifs principaux des façades hautes. A Khương Mỹ ⁽¹⁾, à Bình Lâm ⁽²⁾, des êtres divers se rangent en files minuscules dans le décor aux points les plus inattendus ; dans le dernier édifice les angles des murailles et les métopes se décorent de lions dressés, lions qui ne tiennent pas une place moindre à Trà Kiệu, à Phú Hưng, où des *nāga*, des *garuḍa*, des éléphants, des bœufs couchés les accompa-

⁽¹⁾ Fragments de piédroits au Jardin de Tourane. Cf. *I.C.*, I, p. 325.

⁽²⁾ Frise au bas des frontons de fausse porte. Cf. *I.C.*, I, p. 168 et pl. CLIV.

gnent. Le cheval au galop, l'éléphant, l'aïe, le *simha* qui s'écroule de *rāhana* aux divinités ⁽¹⁾, voire le rhinocéros, trop sauvage pour être bien connu, tout est observé avec goût et rendu avec franchise. Un petit singe retrouvé près de D₁ à Mĩ Sơn (fig. 51), mieux, le bas d'un



Fig. 51. — Mĩ Sơn D.

Singe trouvé dans la cour des stèles.
Hauteur sans la brique de support :
0 m. 60.

corps de singe à Phú Hưng, sont de petites merveilles de naturel : telle tête de lion ⁽²⁾ (fig. 52) est d'une expression remarquable. La composition des animaux monstrueux est si habile que *makara* ou *gajasimha* semblent copiés sur des êtres vivants.

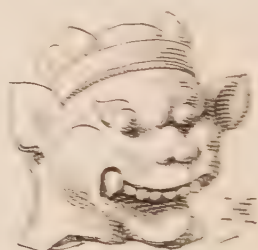


Fig. 52. — Mĩ Sơn K.

Tête de lion découverte en
avant de la tour-porte de
Hauteur : environ 0 m. 30.

Pô Nagar de Nha Trang, dernier terme de l'art primitif, annonce déjà la réduction considérable que subira la sculpture au cours de la période secondaire. Il est vrai qu'une bonne part de la décoration semble être restée en épannelage ; mais les éléments exécutés sont encore pleins de charme, éléphants, cerfs et grands oiseaux de pierre, figures médianes de la tour N. 10, qui pour n'être qu'ébauchées n'en sont pas moins d'un caractère puissant.

(1) Mĩ Sơn A et B. Cf. *I.C.*, 1, p. 355, fig. 76 ; Trà Kiệu. Cf. *I.C.*, 1, p. 306, fig. 67.

(2) Trouvée près de Mĩ Sơn K édifice

de basse époque : elle paraît bien plus ancienne que cette entrée, qui seule fut reconstruite.

La place que tient ce décor dans l'art antique est bien moindre : tout l'effort, peut-être plus riche qu'élégant, y est d'ailleurs demandé à une ornementation florale d'un caractère très spécial. Ce parti n'est pas encore accusé avec la même netteté en P_2 à $Mi\ Sou$: la figure humaine y tient encore une certaine place ; enfermée dans des niches importantes, elle forme les motifs principaux du soclage (pl. CXXVIII). $Mi\ Sou\ A'$, sauf en son tympan, ne paraît guère présenter que quelques lions ; il est vrai qu'il en reste bien peu de chose. La représentation animée tient plus de place à $Hoa\ Lai$ avec les intéressantes figures des fausses portes : des éléphants d'un dessin amusant viennent appuyer de leur croupe la saillie des frontons ; des *garuda* en cariatides soutiennent la corniche.

Les premières constructions de *Bông Dương* montrent une recherche spéciale de variété dans le décor, et celui-ci est généralement emprunté aux êtres vivants, surtout dans les appliques : on y voit même paraître, à côté d'animaux classiques, des bêtes inattendues (fig. 64, 65), cheval, sanglier, papillon², même de petites scènes d'une applique à l'autre, chien qui guette un oiseau, etc.

Dans l'art mixte, la représentation figurée se réduit à presque rien : orants aux fausses portes de B_2 à $Mi\ Sou$, cariatides de corniches et *garuda* de pignon (?) aux tours centrale et principale de *Bông Dương*, ne tiennent qu'une maigre place dans un ensemble qui, presque entièrement, est ornemental. Cependant les piédestaux des parties I et III offrent un grand développement de scènes. L'importance plus grande du décor y est marquée par un fait significatif : les figures ne jouent plus librement dans l'espace que leur réservent les moulures ; elles sont enfermées dans des cadres richement ciselés ; elles n'ont leur liberté entière que dans les parties dépourvues de profil.

Avec la seconde période, nous ne voyons pas la représentation animée reprendre dans la décoration l'importance qu'elle avait

² *Bông Dương tour 2*.

dans l'art primitif. La prépondérance de l'ornement dans l'art cubique semble avoir amené deux conséquences importantes : une tendance constante à la stylisation de l'animal ⁽¹⁾ qui ne paraît plus observé directement ⁽²⁾ ; l'abandon presque complet de la représentation humaine dans le décor des bâtiments ; elle n'y paraît plus guère qu'en orant dans les fausses portes, qu'en image assise dans les tympans. Même dans les édifices de Mĩ Sơn qui sont copiés de constructions d'art primitif, on sent que les personnages sont évités comme difficiles à exécuter ⁽³⁾ : aussi est-ce surtout à l'animal qu'on demande le décor. Rares sont les figures dans les nombreuses métopes du soubassement de Mĩ Sơn E₄.

Par contre, les frises d'animaux dont nous n'avons qu'un exemple ancien à Binh Lâm se multiplient ⁽⁴⁾. Le lion debout qui joua un grand rôle dans l'art primitif ⁽⁵⁾ revient ici orner les soubassements, soit, rarement ⁽⁶⁾, comme il était le plus souvent figuré, debout de profil ou de trois quarts ⁽⁷⁾, soit dans la pose autrefois moins fréquente ⁽⁸⁾ de face ⁽⁹⁾ : il semble même, à l'édifice S. des Tours d'argent, se confondre avec l'atlante abandonné depuis longtemps : à la Tour d'or, le même rôle fut tenu, d'après feu Lemire, par des *ganeça* ⁽¹⁰⁾.

Ce décor disparaît dans les derniers édifices ⁽¹¹⁾ ; seule, la figure humaine persiste aux tympans et reparait une fois à Pō Klaun̄ Garai en pièce d'accent.

Nous venons de passer en revue dans ses grandes lignes le rôle de la représentation animée dans les diverses périodes de l'art ěam.

(1) Nandin de Thập Tháp, aujourd'hui détruit (cf. *I.C.*, I, p. 209 K).

(2) Éléphants du dépôt de Binh Định, fig. 141.

(3) Cette intention est bien marquée aux fenêtres de Mĩ Sơn D₂ ; elle l'est plus encore à la tour N. de Hoà Lai, copie postérieure de la tour centrale. Cf. *I.C.*, I, p. 107 et pl. CXLII.

(4) Tours d'argent, Hưng Thạnh, Văn Tương.

(5) Trầ Kiện, au Jardin de Tourane.

(6) Chánh Lộ.

(7) Hà Trung, piédestal.

(8) Mĩ Sơn D₁ allèges, Đống Dương, salle III. Cf. *I.C.*, I, p. 497, fig. 114.

(9) Mĩ Sơn G.

(10) Cf. *I.C.*, I, p. 216.

(11) Mĩ Sơn H, K, Yañ Proñ, Yañ Mum, Pō Klaun̄ Garai, Pō Romê.

Étudions maintenant la place et les aspects que prennent les divers animaux, réels ou fantastiques, dans ce décor. Ils jouent un triple rôle : ils concourent à la décoration, et dans ce cas leur valeur symbolique paraît à peu près nulle ; — ils servent de *vāhana* et tout leur intérêt est [alors, pour nous du moins, dans l'identification qu'ils permettent de la divinité ; — enfin ils participent à quelques scènes figurées.

Nous voyons le premier rôle tenu par le lion, l'éléphant — et leur hybride, le *gajasiṃha* — par le *makara* et le *nāga*, qui ont une certaine tendance à se confondre, et l'ennemi juré du dernier le *garuḍa* ; enfin, accidentellement, par le cerf, l'oie, le singe, le lapin, etc.

Les *vāhana* les plus fréquents sont le bœuf Nandin, Garuḍa, l'éléphant, le cheval, l'oie, le paon, le tigre et le rhinocéros.

Le troisième cas, négligeable, est celui des éléphants, chevaux, en montures, du tigre qui se précipite sur un sanglier au piédestal de Mī Son E₁, etc.

Ce n'est pas pour la suzeraineté de rencontre qu'on reconnaît au lion sur les autres animaux que nous lui donnons la première place ; ce n'est pas non plus pour le rôle prépondérant qu'il joue dans la décoration, ou l'art réel avec lequel il est souvent exécuté ; c'est uniquement parce que sa représentation, toute conventionnelle, a fourni par cela même les éléments principaux de la composition des êtres fictifs. Ce serait sortir du cadre de cette étude que de chercher à savoir comment cet animal, qui paraît n'avoir jamais existé dans la péninsule indochinoise et la Chine⁽¹⁾, figure dans la totalité de leurs arts : il existe, traité assez mal d'ailleurs, dans la faune artistique de l'Inde et nous n'avons pas à remonter plus loin.

Tel que nous le voyons apparaître dans l'art primitif, il n'est pas, bien que conventionnel, très éloigné de la nature. Il porte crinière, mais elle est plutôt traitée en mèches courtes, comme une toison

(1) Cependant on trouve dans les *Mémoires sur les Chinois*, t. XIV, p. 44 et sqq., mention de lions. Est-ce une mauvaise

lecture, ou l'auteur chinois a-t-il fait lui-même une confusion avec le tigre ?

fourreau, sur le haut du corps, tandis que le reste de l'animal, sauf les cuisses, reste nu; il a la queue longue, terminée d'ordinaire par une touffe de poils, souvent stylisée. La tête présente seule une allure très spéciale et par certains traits s'écarte nettement de la tête du lion africain: point important, les caractéristiques cessent d'être les mêmes. Celle du lion-type, avec sa longue et abondante crinière: elle compte à peine chez le lion éam et les détails frappants sont autres: loin d'être pris à la nature, ils lui sont opposés. L'un est marqué dès l'origine et sans doute provient du modèle: l'autre, peu accusé au début, s'accroît de jour en jour jusqu'aux derniers temps de l'art éam. Le premier réside dans la forme des yeux. Plus saillants que nature et plus ronds, ils remontent vers les tempes par une masse spirale analogue à la terminaison d'une corne d'abondance¹. L'origine de ce motif bizarre est probablement dans les profondes inflexions de l'arcade sourcilière chez cet animal, inflexions qui lui donnent, sous le cadre de la crinière, ce caractère de pensée et de mollesse, quasi probable de sa future royauté.

L'autre trait se rapporte à la distension de la gueule. Quand le lion bâille ou cherche à mordre, les mâchoires s'écartent tellement qu'un dompteur peut facilement introduire la tête entre elles. Cette distension énorme est indiquée d'une façon très particulière par le sculpteur: un relief considérable soulève les bords jusqu'au-dessous des oreilles, mais les crocs restent en contact. C'est là un mouvement difficile à réaliser, et qui correspond à peu près à ce qu'on appelle pour les chiens « montrer les dents ». L'importance prise par ce mouvement résulte sans doute de la gêne où se trouvèrent les premiers artistes, en pays où aucun modèle vivant ne leur eût permis de représenter un lion dormant, et d'ailleurs la figure la gueule ouverte des lions sur les plaques d'ivoire, le marbre, l'altérite, devenait alors fragile au travail du ciseau: aussi durent-ils consi-

¹ Ce détail est très visible sur la fig. 70, p. 326, et la fig. 71, p. 328 de *PL. L. I.*

dérer comme un expédient très heureux d'obtenir un tenon solide en joignant les crocs exagérés. Ce rictus passa ensuite chez le Cam de la courbe qui est naturelle à une forme angulaire, impossible anatomiquement.

Enfin, mais ce troisième trait n'est qu'accessoire, et même, cependant, les oreilles se rapprochent souvent plus de celles du ruminant que d'un félin, et sont parfois même détachées de la tête par un cornet comme celles du cheval.

Ces déformations ne sont pas propres à l'art cham : l'art khmèr, l'art javanais montrent des types analogues, et ce dernier, comme l'art hindou, offre les mêmes curieuses transformations qui feront du lion aux derniers temps un être cornu.

Dans l'art primitif, le lion, dans sa silhouette conventionnelle, est très heureux et très vivant d'allures : il n'a pas encore le rictus exagéré. Il est d'ordinaire représenté debout et de trois quarts (pl. CLXXIII-D), une fois assis². Les rares exemples où il figure dans l'art cubique sont d'un dessin moins franc : il faut dire d'ailleurs que dans cette série on ne le rencontre guère qu'en bas-relief, assis sur son train de derrière, pose qui ne le mettait guère en valeur. C'est cependant dans cet art, au tympan de F₄, que nous le voyons pour une seule fois représenté au naturel et assez adroitement, car il possède une crinière et en montre une également lorsqu'il est assis en chien⁽³⁾ (m. pl.-F). L'art mixte a une tendance à le déformer : nous n'insisterons pas sur les grossières ébauches des tympanes en A₁₂ et ₁₃ de Mĩ Sơn, où nous le trouvons les pattes en attaque, debout et assis, et la tête détachée devant une sorte de crinière⁽⁴⁾ ? A Đống Dương, debout aux angles du piédestal de la salle III (D)

(1) Lions du piédestal de Hà Trung, (pl. CXIX-L), du soubassement de A₄ à Mĩ Sơn (pl. CXXIX) (ces deux exemples ont les plus grands rapports et sont évidemment des répliques d'un motif courant), de Phú Hưng, du Jardin de Tourane et du musée des Études Indochinoises à

Saigon, provenant sans doute, dans ces deux derniers points, de Trà Kiệu.

(2) Piédestal de Uu Biêm (pl. CLXXIII-F).

(3) Motif de base des curieuses niches du soubassement de Mĩ Sơn F₄ (pl. CXXVIII).

(4) Cf. I. C., I, p. 353, fig. 75.

montre déjà une corne frontale ⁽¹⁾ (pl. CLXXIII-E), tandis que les faitages de la grande salle répètent en terre cuite ce curieux motif (fig. 36) en l'accentuant encore. C'est ici, soit pour le lion entier assis ⁽²⁾, soit pour la tête seulement ⁽³⁾, que nous voyons l'animal se transformer complètement en rinceaux.

Dans la pauvreté habituelle de la seconde période en représen-

tations animées, il n'est pas étonnant que nous ne trouvions guère de lions à étudier : encore sont-ils parfois tellement humanisés qu'il faut une certaine foi pour les reconnaître : ils portent même le sampot ou au moins une sorte de caleçon parfaitement indiqué. Ainsi sont les atlantes de l'édifice S. des Tours d'argent (pl. CXXXI-C) : ils n'ont du lion réel que les pieds et la gueule, du lion nouveau que la corne centrale. Le piédestal de Thù Thiên, où la figure est agenouillée, n'accuse sa nature que par la forme des pattes et de la crinière ; la face manque d'ailleurs. Il est parfois complète-



Fig. 53. — Dương Long.

Tour centrale (?) lion : cariatide d'une des fausses portes. Hauteur : 1 m.

ment stylisé et fournit ainsi d'admirables motifs à Văn Trưng (fig. 53 et pl. CLXXIII-C) ; mais le plus souvent il n'est que dénaturé. La pose la plus fréquente est celle de l'art primitif, debout et de trois quarts ⁽⁴⁾, mais on le rencontre de profil marchant sur ses quatre pattes, à la ressemblance sans doute du *gajasiṃha* avec lequel il a de grands

⁽¹⁾ Cf. I.C., I, p. 497, fig. 414.

⁽²⁾ Đồng Dương, corps d'applique de la tour N.-O., face N.

⁽³⁾ Đồng Dương, corps d'applique de

la tour S.-O., face E., fig. 439, et piédestaux des templons I, fig. 109 et pl. CLXVI-L.

⁽⁴⁾ Chiền Đàng, Chánh Lộ.

rapports⁽¹⁾ (m. pl.-L). Debout, il garnit les angles du soubassement de Mĩ Son G₁ (fig. 54), et la tête y paraît en métopes de terre cuite ; la corne y est devenue si nécessaire que, gênante cependant dans



Fig. 54. — Mĩ Son G₁.

Soubassement, lion d'angle. Hauteur : 1 m. 10.

ces métopes au contour cerné, elle y est soigneusement indiquée (m. pl.-H). Cette addition bizarre mérite un examen spécial.

Lorsque la tête du lion est isolée et surtout lorsqu'elle forme motif avec les *makara*, l'espace entre les oreilles saillantes et les yeux cornus est occupé par des mèches ou des rinceaux qui constituent

⁽¹⁾ Văn Tương, Hưng Thạnh, maison du tông-dồc.

la pointe du triangle nécessaire ⁽¹⁾. Ce motif se perdit presque complètement dans la seconde période : aussi, quand l'artiste voulut représenter à nouveau la tête du lion de face, il fut appelé à s'inspirer de la tête qu'il donnait au lion de profil. Mais, dans l'art secondaire, le lion tend de plus en plus à se confondre avec le *gajasimha* : c'étaient tous deux pour l'artiste èam des êtres mythiques, puisqu'il ne pouvait pas plus voir l'original de son lion que celui du *gajasimha*. C'était donc la tête du second, plus fréquent, qu'il devait ramener de face. Or, celle-ci n'est pas différente de celle du *makara*. Cette dernière a pris dans la deuxième période une importance très considérable, car elle figure fréquemment, au point le plus brillant du monument èam, la pièce d'accent. Par suite de ce rôle spécial elle s'est modifiée : la trompe a perdu de son importance et finalement a disparu au profit d'une corne terminale mieux profilée sur le ciel (pl. CXLIX-D, C, A, E, F). C'est cette dernière tête que le sculpteur ramène de face, et la corne de silhouette devient une corne centrale au milieu de la tête. Bientôt l'allongement spirallique des yeux cessa d'être compris et la tête en vint à présenter trois cornes ⁽²⁾ (pl. CLXXIII-H).

Le dernier lion que nous rencontrons est aussi dans le dernier monument important : il est de grande allure et ne montre nullement la même décadence : il a tout l'aspect d'un lion khmèr, et nous croyons d'ailleurs qu'il a cette origine. Nous le donnons ici, et comme partie d'un monument èam, et comme type de comparaison entre les autres exemples bien nettement èams et le classique lion khmèr (fig. 5).

Nous venons de passer en revue l'histoire rapide des formes que

¹ Cf. I.C., I, p. 326, fig. 70.

² A Java, où le même processus s'est déroulé, nous trouvons même au Ç. Panataran XIII^e ou XIV^e siècle un lion traité comme naturel... et cornu (Panataran, *Banayanasch. tiemasthap*, Phot. 41). Notons cependant une influence possible d'un type antérieur dont le piédestal de Dong

Duong III donne un spécimen : la corne est d'ailleurs ici toute différente et traitée en spirale. Cf. I.C., I, p. 497, fig. 414. Enfin signalons l'existence de lions cornus dans l'Inde (A. Rex, *Pallava Architecture*, pl. XII, XIII, LV, etc.), alors qu'il nous est impossible d'affirmer que le même processus ou quelque autre analogue s'y rencontre.

prend la représentation du lion : précisons en quelques mots les attitudes préférées sous lesquelles il est figuré et quelles parties de l'édifice il décore plus ordinairement. Ce n'est qu'exceptionnellement qu'il apparaît couché ⁽¹⁾ ou rampant au sens naturel du mot ⁽²⁾ ; debout sur ses quatre pattes, il ne se rencontre isolé qu'une fois, en ronde bosse, réemployé dans un vieux tombeau annamite de la citadelle de Čaban ⁽³⁾ (m. pl.-G). Il ne peut ici malheureusement, par suite de son réemploi, être rapporté à une date certaine ; l'exécution n'en est pas, d'ailleurs, bien remarquable. Plus souvent, mais, comme nous l'avons vu, presque uniquement dans l'art cubique, il est assis de face sur son train de derrière, les pattes de devant posant sur le sol entre les pattes postérieures (m. pl.-F). Mais la pose vraiment normale du lion est debout, sur ses pattes postérieures ; on le voit alors de profil pour le bas du corps et les jambes écartées, de face pour le haut et les pattes antérieures ramenées devant la poitrine dans la position d'attaque ⁽⁴⁾ ; lorsqu'il décore un élément vertical allongé, il est de face et les pattes inférieures unies. Dans le premier cas, les sculptures du Jardin de Tourane (m. pl.-D), qui ont pour origine probable Trà Kiệu, les sculptures du piédestal de Hà Trung (pl. CXIX-L), du soubassement de A₁, à Mĩ Sơn (pl. CXXIX), les belles métopes de Binh Lâm, nous en donnent de remarquables exemples. Dans le second cas, ils sont moins fréquents. Les allèges des fenêtres de la salle D₁ à Mĩ Sơn pour l'art primitif, les angles du piédestal de Đống Dương III pour l'art cubique et mixte, nous en fournissent des spécimens d'un dessin franc ⁽⁵⁾. Déjà ils prennent le rôle de cariatides ⁽⁶⁾

(1) Une paire de lions couchés au Jardin de Tourane proviennent sans doute de Trà Kiệu.

(2) Les fausses portes des tours de Văn Trưng en montrent quelques exemples, mais il est facile de voir que cette attitude leur fut imposée par le cadre même qu'ils décorent.

(3) Cf. *I.C.*, I, p. 202.

(4) Il est une fois presque dans cette

pose, mais les jambes repliées en arrière, figuré à Trưông An volant, comme les *apsaras* et comme elles sont le plus souvent, sans ailes.

(5) La tour de Binh Lâm avait ses angles de rencontre des fausses portes avec les parois garnis de motifs analogues en briques ; ils sont complètement ruinés.

(6) Grand piédestal de Trà Kiệu. Cf. *I.C.*, I, p. 294, fig. 61 à 64, et pl. CXIX-L.

soutenant de leurs pattes antérieures l'arête qui les domine : et c'est sous cette forme plutôt que nous les retrouverons dans la période secondaire ⁽⁴⁾.

Moins employés à cette époque, nous rencontrons encore les lions, mais très déformés, en métope à Chiên Đàng (pl. CLXXIII-I) et aux soubassements divers de Chánh Lộ, même aux angles (pl. CXXXI-F, G). Ils figurent souvent, dans cette période, en

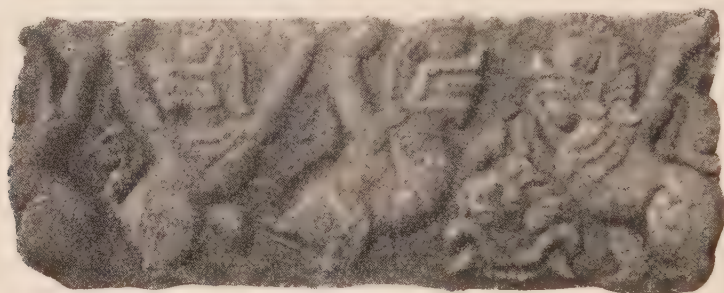


Fig. 55. — Dương Long.

Tour N., frise de la corniche. Hauteur : 0 m. 40.

frises d'un dessin spirituel (fig. 55), opposés en luttes interminables ou mêlés à d'autres animaux ⁽²⁾, en particulier avec des *gajasingha* dont il devient difficile de les distinguer ; ils prennent alors parfois une allure humaine très caractérisée et s'arment de sabres ⁽³⁾ (pl. CLXXIII-C, J, M).

Enfin le lion est entré souvent dans la décoration pour la tête seule : ainsi une tête de lion forme, comme à Java, le départ des échiffres de perron au piédestal de E₁, à Mĩ Sơn ⁽⁴⁾. Dans la seconde période, on voit la tête de lion former des frises ⁽⁵⁾ (m. pl.-K) ou orner des métopes de soubassement ⁽³⁾ (m. pl.-H). Mais sa place normale dans tout l'art ěam est au sommet des arcs ⁽⁷⁾. De sa gueule

⁽⁴⁾ Piédestal ? de Thũ Thiệ̃n (pl. CXXI-F), soubassement de l'édifice S. des Tours d'argent (pl. CXXXI-C), angles du soubassement de G₁ à Mĩ Sơn (fig. 54).

⁽²⁾ Frise tour N. de Văn Tưỡng.

⁽³⁾ Débris provenant de Hưng Thậ̃nh, tour détruite ?

⁽⁴⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 409, fig. 90.

⁽⁵⁾ Chiên Đằ̃ng tour N., corniche supérieure du vestibule à la tour centrale de Văn Tưỡng.

⁽⁶⁾ Mĩ Sơn G₁.

⁽⁷⁾ Ce motif de la tête de monstre qui dévore des serpents ou des *makara*, si

s'échappent des serpents ⁽⁴⁾ et plus souvent des *makara* ⁽²⁾, quelquefois des guirlandes de feuillage ⁽³⁾ (m. pl.-A) ; parfois la tête est accompagnée de pattes qui déchirent les serpents ou les rinceaux ⁽⁴⁾ : nous voyons une fois le même motif orner une frise ⁽⁵⁾. Il se réduit parfois à la tête, au sommet du fronton ⁽⁶⁾, quand l'arc s'est perdu.

La représentation du lion a donné lieu à nombre de confusions. Nous avons dit, et nous en verrons bientôt les preuves, que les divers monstres qui entrent dans la figuration *cam* ont tous cette même tête à quelques détails près : aussi toute interversion était-elle facile. Il semble ainsi que, marchant sur ses quatre pattes, le lion ait été complètement supplanté par le *gajasimha* : il est probable également qu'il y eut une confusion presque complète en nombre de cas entre le lion et le *garuḍa*. Ce dernier est, au détail du bec ou du mufle près, et souvent des ailes, traité d'une façon analogue au lion debout : aussi les oppose-t-on sans peine, et il faut une certaine attention pour

fréquent à Java, au Cambodge et dans l'Inde, a donné lieu à des hypothèses diverses : la similitude entre les diverses têtes de monstre, y compris celle du *garuḍa* lorsqu'il est vu de face, nous paraît confirmer l'idée que cette représentation peut être celle d'un *garuḍa* dévorant les serpents : un fait propre à l'art *cam* pourrait appuyer cette thèse. A Vān Trung, la tour N. montre au sommet de la fausse porte, sur la tête du monstre, une petite figure qui serait alors celle de Viṣṇu. Il est vrai que le décorateur a introduit ici une nouvelle complication. Les *nāga* qui s'épanouissent en éventail ne sortent pas directement de la gueule du monstre, celui-ci ne mord que le corps unique d'un serpent dont la tête est celle d'un *makara*, et c'est de la gueule de celui-ci que s'échappe le bouquet des têtes du *nāga*. Un fait vient en revanche à l'encontre de cette thèse. Au Ā. Djago à Java, la tête de monstre est une fois accompagnée d'un corps double et ce corps est un corps de lion. (Cf. Mon. du Tj. Djago dans la grande collection en-

treprise par la *Bataviaasch Genooschap*, phot. 206.) Il est vrai que cet édifice est d'époque assez basse (xiii^e ou xiv^e siècle, je crois). Il est à craindre d'ailleurs qu'on n'attribue souvent trop de pensée et de symbolisme, dans les arts dérivés d'un modèle lointain, aux divers éléments de l'ornementation ; il est fort possible que ce n'ait été à proprement parler que des décors ; qui sait si le sculpteur n'eût pas été lui-même bien embarrassé pour leur donner un sens ? Il faisait ce qu'on fait de tout décor, l'amplifiait, le réduisait, le modifiait même à sa fantaisie, visant seulement l'heureux emploi du cadre qu'il avait à remplir.

⁽¹⁾ Vān Trung, fausse porte S. de la tour N. ; voir note précédente.

⁽²⁾ Mī Son A₁, soubassement ; fausses niches à Pô Nagar de Nha Trang.

⁽³⁾ Appliqués de la tour centrale de Hoà Lai.

⁽⁴⁾ Tháp Tháp. Cf. *I.C.*, I, p. 209 L.

⁽⁵⁾ Dépôt de Binh Định. Cf. *I.C.*, I, p. 176, n° 30.

⁽⁶⁾ Fausses portes du grand *kalan* aux Tours d'argent.

les distinguer alors ⁽¹⁾. Plus tard nous voyons à Dương Long le lion déchirer de ses pattes inférieures des *nāga*, tandis que des rinceaux bizarres ou une double queue semblent le souvenir des ailes (pl. CLXXIII-B). Enfin il est souvent difficile, surtout au cours de la seconde période, de savoir si l'on a affaire à un lion ou à un être humain et si le décor qui le couvre est un tissu ou une toison ⁽²⁾.

L'éléphant, dont l'artiste avait constamment le modèle sous les



Fig. 56. — Trà Kiệu.

Éléphant mélope et partie de piédestal circulaire. Hauteur de l'éléphant : 0 m. 52.

yeux, est en général d'une exécution excellente ; d'un naturel parfait dans l'art primitif, il s'alourdit et se style maladroitement dans la période secondaire : l'éléphant en tout temps est souvent représenté harnaché, couronné d'un *mukuta* qui devait faire partie du harnachement de luxe et, comme toute monture, pourvu du collier de grelots.

L'art primitif nous le montre en deux poses — passant, la tête

⁽¹⁾ Tour N.-O. de Pô Nagar de Nha Trang : nous y fûmes pris au début de nos études et dans la description de cette tour nous avons indiqué ces deux sculp-

tures comme deux *garuḍa* alors qu'il n'en est qu'un seul (*B.E.F.E.-O.*, II, 34).

⁽²⁾ Lion ? de Thủ Thiên.

retournée ⁽¹⁾; de face, portant une figure ⁽²⁾; — dans les deux cas, mais plus souvent dans le second, il tient une branche dans l'enroulement de la trompe. Dans le premier, il sert souvent de métope détachée, en pierre ⁽³⁾ (fig. 56 et pl. CLXXIV-L).

L'éléphant paraît peu dans l'art cubique. A Hoà Lai, en briques, il cale de sa croupe le fronton des fausses portes sur la corniche de



Fig. 57. — Đồng Dương III.

Grande salle, piédestal, éléphant du perron. Hauteur : 0 m. 90 environ.

l'arrière-corps. Il ne tient une place un peu importante que dans la composition des piédestaux, surtout dans celle de leurs perrons ⁽⁴⁾ (fig. 57). L'exécution en est souvent moins bonne et les oreilles sont déjà généralement stylisées ⁽⁵⁾. Nous le retrouvons dans l'art secondaire heureusement traité en métopes à Chiên Đàng; il est

(1) Piédestal de Hà Trung, soubassement de Mĩ Sơn A₁ (pl. CXIX-L et CXXIX).

(2) Soubassement de Mĩ Sơn A₁ (pl. CXXIX), par exemple.

(3) Jardin de Tourane. Cf. *I.C.*, I, p. 328, n^{os} 24, 20 et 13 dont l'origine est sans doute Trà Kiệu; métopes de la

grande tour à Pò Nagar de Nha Trang.

(4) Piédestaux I et III de Đồng Dương. Cf. *I.C.*, I, p. 474, fig. 405; il existe la trompe en l'air dans ce dernier; perron de la tour principale.

(5) Cf. *I.C.*, I, p. 499, fig. 446.

au contraire très déformé sur un bas-relief du dépôt de Bình Định (fig. 141). Il est moins mauvais en décor d'échiffre à Chánh Lộ ; dans cette seconde période, il semble, comme le lion, céder la place au *gajasimha*.

On ne rencontre pas souvent l'éléphant en sculpture détachée : il n'en est guère que deux (fig. 58 et 95). Ce sont de grandes pièces de réelle valeur artistique, et cette raison semblerait justifier la tra-

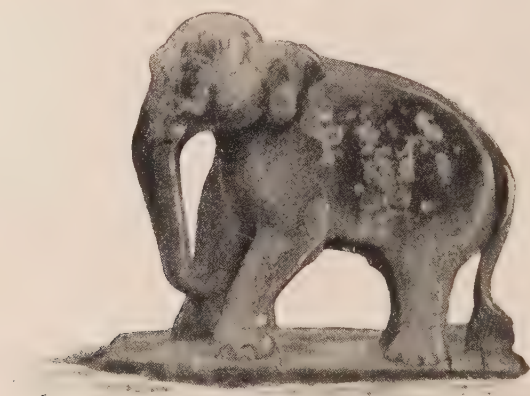


Fig. 58. — Čaban.
Éléphant. Hauteur : 2 mètres.

dition annamite qui les fait transporter du Quảng Nam lors de l'installation de la nouvelle capitale čame : ils ne sont, en tout cas, pas à leur place primitive, et leur nouvelle position ne rime plus à rien.

Quel rôle est censé jouer l'éléphant dans la décoration ? Il est assez difficile de le déterminer. On le rencontre bien dans les derniers lieux où un culte est encore rendu, détaché et complétant le mobilier du temple, soit en pierre ⁽¹⁾, soit en bois ⁽²⁾, et comme s'il pouvait, à l'égal de Nandin, servir accidentellement de monture à la divinité. Faut-il rapporter à quelque idée de ce genre ceux qui ornent les édifices ? Cependant, isolés, ils sont généralement harna-

⁽¹⁾ Yañ Mum, aujourd'hui au musée de l'École à Hanoï.

⁽²⁾ Pô Nagar de Nha Trang (fig. 14),
Pô Klauñ Garai, Pô Romê, Phở Hài.



Fig. 59. — Binh Binh.

Fragments trouvés dans la citadelle. Longueur de la pièce inférieure : 1 m. 12.

chés; au contraire, dans le décor, ils sont plus souvent nus, même quand ils portent une figure sur la tête.

L'éléphant ne paraît que rarement dans des poses spéciales : il figure au naturel et libre dans le tympan de Mĩ Sơn F₁ ⁽¹⁾; une fois, sauvage et poursuivi à coups de flèches, il entre dans la décoration de Mĩ Sơn D₂; le piédestal de Đống Dương I le montre chargé d'une tour de guerre; deux éléphants se content de leurs trompes enlacées un arbre qui forme le centre du tympan à la fenêtre O. de Mĩ Sơn B₅; une autre paire arrose Lakṣmī sur une applique de l'édifice S. (fig. 128) et sur un beau tympan de Đống Dương ⁽²⁾.

La tête seule, nue ou couronnée, forme parfois décor d'antéfixe ou de métope de soubassement ⁽³⁾.

Comme *vāhana* d'Indra, nous le trouvons deux fois couché et dans une jolie pose, à Trà Kiệu ⁽⁴⁾, une fois debout, à Mĩ Sơn B. La tête seule porte Indra sur un mauvais tympan de basse époque trouvé à Thủ Thiển ⁽⁵⁾.

Ajoutons pour finir que jamais au Čampa l'éléphant ne fut le motif de grandes compositions décoratives comme on en voit au Cambodge, où sa masse puissante est utilisée dans la composition des parties basses d'édifices ou au décor des soubassements de terrasse ⁽⁶⁾.

Le *gajasimha*, forme complexe des deux êtres précédents, est, je crois, presque spécial à l'art čam. Il n'eût, en tout cas, dans aucun art, fortune pareille. La composition d'ailleurs en est très heureuse. Il est toujours figuré comme un lion à tête d'éléphant qui passe, queue et trompe relevées, soit au pas, soit, plus rarement, au galop. Dans ce dernier cas, il est monté et n'est utilisé qu'en métope d'arc dans les bâtiments de Mĩ Sơn qui font partie de la série A₄. Il est

⁽¹⁾ Cf. I.C., I, p. 423, fig. 93.

⁽²⁾ Cf. I.C., I, p. 483, fig. 109.

⁽³⁾ Hoà Lai tour N., Mĩ Sơn E₄, soubassement.

⁽⁴⁾ Cf. I.C., I, p. 306 et fig. 67.

⁽⁵⁾ Cf. LEMIRE, *Conférence sur les arts et les cultes anciens et modernes de l'Indo-*

chine. Extrait du *Bulletin des ingénieurs coloniaux*, plaq. in-8. Challamel, Paris, 1900, p. 3. Cette pièce est aujourd'hui au musée de Berlin.

⁽⁶⁾ Ankor Thom, portes, terrasse du Phimanacas, etc.

d'ailleurs spécial à l'art primitif et à ses dérivés et n'apparaît jamais dans l'art cubique et l'art mixte.

Le plus souvent il joue le rôle de métope détachée, en pierre ⁽¹⁾ (pl. CLXXIV-J) ou en terre cuite ⁽²⁾ (m. pl.-D); il encadre de sa multiple répétition le grand fronton de fausse porte à Binh Lâm (pl. CLIV), et se retrouve en simple décor dans la frise à guirlandes pendantes ⁽³⁾ ou en frises ⁽⁴⁾ (pl. CLXXIV-B), soit seul, soit mêlé à des lions ⁽⁵⁾ (pl. CLXXIII-M), dans la période secondaire; il y prend une place considérable, en même temps qu'il perd le naturel que les premiers artistes avaient su lui donner malgré sa composition hybride. Il est une fois représenté avec des ailes, mais avec une seule paire de pattes, dans un beau bas-relief découvert à la citadelle de Binh Định ⁽⁶⁾; il porte alors le diadème (fig. 59).

En ronde bosse, il semble avoir tenu dans une certaine mesure la place qu'occupe le lion dans l'art khmèr : nous n'en avons guère cependant que deux exemples et de la seconde période. A Bång An, deux *gajasiṃha* paraissent avoir encadré l'avenue qui menait au temple (fig. 60); à Chièn Đàng, nous n'en rencontrons qu'un seul et hors de l'axe du monument ⁽⁷⁾. Tous deux portent le collier de grelots, signe distinctif des montures, et nous le voyons une fois dans une pièce ⁽⁸⁾ du Jardin de Tourane qui sans doute provient de Trà Kiệu, porteur d'une figure minuscule juchée



Fig. 60. — Bång An.
Gajasiṃha. Hauteur : 0 m. 90
environ.

(1) Mĩ Sơn C₄, Phú Hưng. Cf. *I.C.*, I, p. 243, dernière ligne, où il est par erreur appelé *makara*, Hưng Thạnh tour N.

(2) Mĩ Sơn G₁.

(3) Mĩ Sơn E₄, Trà Kiệu. Cf. *I.C.*, I, p. 307 L.

(4) Văn Trưng tour S.

(5) Hưng Thạnh tour N., soubassement.

(6) Cf. *I.C.*, I, p. 176, n° 30.

(7) Cf. *I.C.*, I, p. 277, fig. 55; peut-être gardait-il l'avenue d'un temple en construction légère aujourd'hui disparu.

(8) Cf. *I.C.*, I, p. 329; un groupe analogue provient du Cambodge; il est entré au musée de Phnom Pénh sous la cote S 32, 2 : cf. *B.E.F.E.-O.*, XII, 3, p. 33.

sur ses reins. Le *gajasimha* fut-il donc comme Nandin monture d'une divinité spéciale ? Mais Bång An abrite un *liṅga*. Y aurait-il eu alors confusion successive entre le tigre qui porte Çiva, le lion et le *gajasimha* qui se substitue si souvent à ce dernier ?

Le *makara* chez les Čams ne se présente presque jamais complet ; et nous ne pouvons tirer un renseignement sur sa forme réelle dans la pensée du sculpteur que d'une seule représentation — ancienne, il est vrai — le *makara* que foule aux pieds un des *dvārapāla* de Đōng Dưōng : le monstre possède une queue de poisson bien indiquée et n'a pas de membres. Dans la seconde période, il semble traité comme un serpent muni de pattes ⁽¹⁾, mais l'exemple est peu typique, car il sert d'origine à un éventail de têtes de *nāga* et la composition exigeait cette forme.

La tête, presque toujours seule représentée, n'est pas différente de celle du *gajasimha* : c'est l'éternel composé de la tête commune au lion et à tous les monstres et de la trompe relevée : comme pour le *gajasimha* d'ailleurs, l'oreille est généralement celle donnée au lion et non celle même de l'éléphant.

Suivant qu'il s'agit de la première ou de la deuxième période, le *makara*, tête seule, domine dans deux cas différents. Dans la première, nous ne le rencontrons guère qu'au bas des branches de l'arc ⁽²⁾, soit composé avec la tête de monstre du sommet ⁽³⁾, soit seul ⁽⁴⁾ (pl. CLXXIII-A). Au piédestal de Mĩ Sơn E₁, il se mue en rinceaux ⁽⁵⁾. Dans la seconde période, nous le rencontrons une fois dans ce cas, et d'une forme admirable, au chevet de Pô Nagar à Nha Trang (pl. CXXIV), tandis qu'à Vãn Trưōng il est remplacé par le groupe des *nāga* et n'existe plus que comme origine de ces mêmes *nāga* ⁽⁶⁾.

(1) Tours Dưōng Long, à Vãn Trưōng, fausse porte S., tour N.

(2) Nous avons étudié avec le chevet (p. 85) les grandes têtes de *makara* de Khưōng Mỹ, etc. ; elles durent, comme celles du dossier de Pô Nagar, finir un arc et rentrent ainsi dans le cas indiqué ici.

(3) Niches du soubassement de Mĩ Sơn A₁.

(4) Niches et appliques des étages à Mĩ Sơn A₁, fausses portes et fausses niches de Bĩnh Lãm ; fausses niches de la tour principale de Nha Trang.

(5) Cf. *I.C.*, I, p. 440, fig. 90 bis.

(6) C'est là un motif purement cam-

Dans la seconde période, nous retrouvons la tête dans le rôle, classique à Java, d'exutoire ⁽¹⁾, mais c'est surtout comme pièce d'accent qu'elle domine (pl. CLXXIV-F, H, et pl. CXLIX-A, B, C, D, E). Nous avons indiqué (p. 150), en nous occupant des pièces d'accent, pourquoi nous croyons cette forme plus ancienne que la seconde période, mais elle y eut une fortune considérable et réagit alors dans les autres figures, ainsi que sur la forme des feuilles rampantes libres de cette période.

On peut se demander pourquoi de la tête du *makara* sort toujours un être quelconque, cerf ⁽²⁾, *nandin* ⁽³⁾, lion ⁽⁴⁾, cheval ⁽⁵⁾, serpent ⁽⁶⁾, *garuda* ⁽⁷⁾, petit personnage ⁽⁸⁾, guerrier armé ⁽⁹⁾, groupe enlacé ⁽¹⁰⁾, jusqu'à un autre *makara* ⁽¹¹⁾; la raison nous en est inconnue ⁽¹²⁾, et nous ne savons pas davantage pour quel motif, au tympan de Mĩ Sơn H₁, des *makara* sortent de la mer et élèvent des guirlandes vers le dieu Civa.

L'histoire de la tête de *makara* ne serait pas autrement intéressante si le rôle important qu'elle a tenu dans la seconde période n'avait amené une modification profonde dans la tête commune aux divers animaux monstrueux des Āms par l'influence des transformations propres qu'elle a subies. Dans tous les *makara* anciens, la trompe est fortement accusée et parfois même elle tient un fleuron ⁽¹³⁾, comme il arrive souvent à Java. Nous voyons déjà à Đồng Dương la trompe remplacée par une sorte de corne de rinceaux et ce motif paraît avoir eu vite une fortune heureuse, car, dans le rôle de pièce d'accent, la trompe, qui d'abord s'y superpose, est ensuite remplacée par cette

bodgien, et la même combinaison se retrouve sur un linteau du temple de Chau-Sei Tevada, près d'Ankor Thom.

⁽¹⁾ Mĩ Sơn E₄, Chánh Lộ, Chiền Đàng.

⁽²⁾ Piédestal de Mĩ Sơn E₁. Cf. *I.C.*, I, p. 440, fig. 90 bis.

⁽³⁾ Khương Mỹ.

⁽⁴⁾ Đồng Dương, dalle intermédiaire du piédestal. Cf. *I.C.*, I, p. 466, 3°.

⁽⁵⁾ *Id.*

⁽⁶⁾ Pièce déposée à la banque de Tourane autrefois. Cf. *I.C.*, I, p. 334 A.

⁽⁷⁾ Jardin de Tourane n° 67.

⁽⁸⁾ Đồng Dương, retable III.

⁽⁹⁾ Thủ Thiệu, retable.

⁽¹⁰⁾ Chánh Lộ. Cf. *I.C.*, I, p. 231, fig. 44.

⁽¹¹⁾ Jardin de Tourane, n° 64.

⁽¹²⁾ Le fait n'est pas propre au Āmpa, et se retrouve dans l'Inde.

⁽¹³⁾ Niches du soubassement de Mĩ Sơn A₁ (pl. CLXXIII-A).

sorte de corne. Cette modification s'explique d'ailleurs fort bien : la trompe, par son bout enroulé, se fût mollement détachée sur le ciel, et l'œil était habitué, par l'acuité des pièces d'accent ordinaires, à un motif aigu. Nous avons vu dans l'étude du lion (p. 260) comment cette modification de détail avait fait ajouter peut-être à la tête de celui-ci une corne frontale.

Le *nāga* est loin d'occuper dans l'art čam la place prépondérante qu'il tient au Cambodge ; il est loin surtout d'avoir sa valeur artistique. Ses caractéristiques sont à peu près les mêmes : même éloignement de la tête vraie du serpent, nez retroussé, rictus anguleux qui déforme la gueule, auréole d'ornements feuillus ; cependant le front est plus saillant et lui donne un aspect plus éloigné encore de la nature. Aussi bien, pour le sculpteur khmèr ou čam, le *nāga* n'était-il pas, comme le *makara*, un animal mythique ? On est frappé du naturalisme avec lequel il représente le serpent quand le problème s'en présente ⁽¹⁾ ; si la tête en décoration s'éloigne de la nature ⁽²⁾, elle est différente cependant s'il s'agit de l'être à tête unique qui semble mieux correspondre au serpent, ou du monstre à têtes multiples qui serait alors le *nāga* fabuleux.

Bien qu'il n'ait jamais tenu une place importante dans la décoration, on retrouve le serpent à tête unique dans tout l'art čam : il apparaît en décor d'échiffres ⁽³⁾, en métopes de soubassement d'étage ⁽⁴⁾, en décor de fausses niches ⁽⁵⁾, en corne faitière ⁽⁶⁾ (pl. CLXXIV-I), en simples rinceaux ⁽⁷⁾ dans l'art primitif, tandis que dans l'art secondaire il figure seulement en pièces d'accent ⁽⁸⁾ (m. pl.-G) et en encadrements de portes ⁽⁹⁾ (pl. CLXVIII-D) ; dans ce dernier exemple, il est muni de pattes, et c'est ainsi complété et à

(1) Hà Trung, échiffre (pl. CXXXIII-G₂.)

(2) Corne faitière ? Mĩ Sơn C₁ (pl. CLXXIV-I).

(3) Voir note 1.

(4) Mĩ Sơn B₆.

(5) Khương Mỹ tour S.

(6) Voir note 2.

(7) Mĩ Sơn E₁, piédestal. Cf. I.C., I, p. 410, fig. 90 bis.

(8) Pō Sah.

(9) Thuận Đông. Cf. I.C., I, p. 39, où nous les avons désignés par erreur comme *makara*.

demie transformé en rinceaux qu'il orne les objets du trésor de Tinh Mỹ⁽¹⁾. Ses têtes multiples peuvent être indépendantes comme à la colonne de Xuân Sơn⁽²⁾, ou se redresser au long d'un corps unique⁽³⁾. Sous la forme de l'éventail de têtes, il n'apparaît guère dans la première période qu'en décor d'échiffres⁽⁴⁾, ou comme motif de bijoux (?)⁽⁵⁾ ; dans la seconde, et peut-être sous une influence cambodgienne bien marquée, il prend momentanément une importance considérable⁽⁶⁾ (fig. 61 et pl. CLXXIV-E), mais disparaît ensuite complètement.

Sous la forme multiple, et dès l'origine, il accompagne certaines divinités soit en idoles, soit en tympans, qu'il leur serve de siège et d'abri, comme pour le beau Bodhisattva de bronze du musée de l'École⁽⁷⁾, qu'il les accompagne seulement, comme au bas-relief de Phòng Lệ⁽⁸⁾, ou que, comme à Khương Mỹ⁽⁹⁾ et à l'étage de Mĩ Sơn B₆⁽¹⁰⁾, il entoure Garuḍa comme sa victime désignée. Lorsqu'il forme siège, il s'enroule horizontalement dans le plus grand nombre des cas⁽¹¹⁾, mais parfois, mal compris à la basse époque, ses nœuds se placent verticalement⁽¹²⁾.

Avec le *garuḍa*, nous arrivons au dernier être animal qui joue un rôle considérable dans la décoration čame. Celui-ci, l'oiseau-roi des légendes hindoues, est le grand ennemi des serpents ; c'est aussi la monture préférée de Viṣṇu. Il devrait donc surtout être traité en oiseau, et par le fait nous ne le voyons jamais ici représenté, comme il l'est à Java, en homme à tête de vautour, tenant Viṣṇu à califourchon sur ses épaules. Le type čam est intermédiaire. Si la tête est

(1) *Inōgarai* du trésor des rois čams. Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, p. 20 et fig. 11.

(2) Cf. pl. CV.

(3) Khương Mỹ tour S., porte d'entrée ; Mĩ Sơn A₁₀, fausse porte ; forme dérivée aux frontons d'appliques de la tour centrale de Hoà Lai.

(4) Phú Hưng, Khương Mỹ, tour principale de Đồng Dương.

(5) *Dvārapāla* de Đồng Dương, mais sont-ce de vrais bijoux ? Voir plus loin p. 335.

(6) Văn Trưng, décors des fausses portes, tour N. de Hưng Thạnh.

(7) Cf. *I.C.*, I, p. 573, fig. 433, et *B.E.F.E.-O.*, I, p. 24, fig. 8.

(8) Cf. *I.C.*, I, p. 321.

(9) Cf. *I.C.*, I, p. 267, fig. 53.

(10) Cf. *I.C.*, I, p. 374, et *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 839, fig. 25.

(11) Mĩ Sơn G₁. Cf. *I.C.*, I, p. 432, fig. 98.

(12) Lakṣmī de Trà Kiệu. Cf. *I.C.*, I, p. 301, E.

souvent d'un oiseau, le corps et les membres sont presque toujours d'un lion. Il doit ses ailes à sa nature d'oiseau, à son titre de roi le *mukuta* et les riches bijoux dont il est toujours paré (fig. 85), à son



Fig. 61. — Dương Long.

Four N., fausse porte S., *Naga* du corps postérieur.

rôle divin le cordon brahmanique que, seul des êtres animaux, il a coutume de porter. Son attitude est unique : il est toujours présenté de face. Penché en avant dans son élan, ses pattes sont parfois dans des plans différents ⁽¹⁾ (pl. CLXXV-C) ; souvent elles sont au même

¹⁾ Nhaui Biêu.

plan, et enserrent plusieurs *nāga* ⁽¹⁾ (m. pl.-A) ; les pattes antérieures sont ou dans le geste d'attaque ⁽²⁾, et dans cette pose maintiennent les jambes de Viṣṇu ⁽³⁾, ou encore tiennent des serpents ⁽⁴⁾. Souvent, qu'il soit ou non chargé du dieu, les *nāga* l'entourent ⁽⁵⁾ ou lui forment un dais ⁽⁶⁾. Il semble d'ailleurs que l'artiste çam ne voie pas dans les serpents l'aliment habituel du *garuḍa* et qu'il les indique plutôt comme un accompagnement ordinaire de cette représentation.

La tête est rarement accusée dans la forme vraie de celle d'un oiseau et présente souvent plutôt un museau de singe (fig. 62) qu'un bec de vautour ; il est vrai que parfois il offre les trous en virgule qui, dans le bec, correspondent aux narines ⁽⁷⁾ (m. pl. -A). Nous ne trouvons le caractère d'oiseau un peu mieux marqué que dans une représentation ancienne, le linteau-tympan de Mĩ Son E₁ ⁽⁸⁾ ; encore la tête, sauf les yeux ronds, est-elle presque humaine et le *garuḍa* a-t-il des bras : mais les extrémités inférieures, quoique traitées fort maladroitement, semblent bien des pattes d'oiseau que terminent des serres.

Le *garuḍa* ne tient pas une très grande place dans la décoration ⁽⁹⁾ ; il forme plutôt motif isolé ⁽¹⁰⁾ et spécialement termine les frontons importants d'édifices ⁽¹¹⁾, parfois soutenant la corne faîtière ⁽¹²⁾.

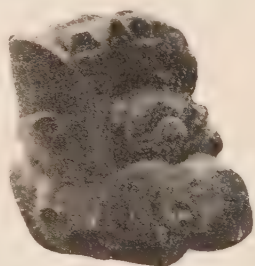


Fig. 62. — Phông Lê.

Tête de *garuḍa*.
Hauteur : 0 m. 25 environ.

⁽¹⁾ Mĩ Son B₆.

⁽²⁾ Pô Nagar de Nha Trang tour N.-O. face S.

⁽³⁾ Viṣṇu de Phông Lê, Jardin de Tourane, n° 102.

⁽⁴⁾ *Garuḍa* de corniche aux tours centrale et N. de Hoà Lai.

⁽⁵⁾ Mĩ Son B₆, étage.

⁽⁶⁾ Khương Mỹ, tympan. Cf. I.C., I, p. 267, fig. 33.

⁽⁷⁾ N° 32 du Jardin de Tourane.

⁽⁸⁾ Cf. I.C., I, p. 415, fig. 93.

⁽⁹⁾ Soubassement des amortissements de A₁ à Mĩ Son, cariatides de corniche à Hoà Lai, d'angle de corniche à Hưng Thạnh, de soubassement à Chánh Lộ, où, s'opposant à des lions, leur caractère d'oiseau est mieux marqué (pl. CXXXI-G).

⁽¹⁰⁾ Mĩ Son B₆, Khương Mỹ (note 6), n°s 29 à 32 du Jardin de Tourane.

⁽¹¹⁾ Đồng Dương tour principale ? édifice S. des Tours d'argent.

⁽¹²⁾ N° 49 du Jardin de Tourane.

Le bœuf, qu'il représente ou non Nandin, n'entre presque jamais dans l'ornementation : dans la première période nous ne connaissons d'exception à cette remarque que deux petits bœufs couchés du Jardin de Tourane, dont le rôle est peu clair ⁽¹⁾, et dans la seconde les pièces d'accent de couronnement ⁽²⁾. Bœufs, zébus ou buffles figurent parfois dans diverses scènes, soit que, comme à Đông Dương, l'un de ces animaux soit piétiné par un *drārapāla* ⁽³⁾, soit qu'à plusieurs ils se groupent une fois avec leurs bergers auprès de Kṛṣṇa ⁽⁴⁾. En *vāhana* il est peu douteux que l'animal représente Nandin, qu'il soit debout ⁽⁵⁾ ou couché ⁽⁶⁾ devant le piédestal de Çiva, qu'on le voie sous ses pieds ⁽⁷⁾ ou le portant ⁽⁸⁾, ou enfin galopant près de lui ⁽⁹⁾.

Très souvent Nandin fit l'objet d'une statue détachée (fig. 123, 136, 138) ; il est figuré couché et, d'ordinaire, muni du collier de grelots des montures. Parfois traité en zébu ⁽¹⁰⁾, il a fréquemment une marque au front. Les exemples en sont nombreux et médiocres ; un des plus heureux est celui de Khương Mỹ (fig. 136) ; un autre, également de l'art primitif et qui provient de Trà Kiệu ⁽¹¹⁾, montre un curieux harnachement (fig. 98). Celui de Thập Tháp ⁽¹²⁾ est remarquable par le curieux parti de stylisation qui en souligne les formes. Nous renvoyons au chapitre v du livre II pour l'examen de ces représentations au point de vue religieux.

Bien d'autres animaux encore concourent, mais pour une part bien moindre, à la décoration des édifices çams, et un renseignement chinois ⁽¹³⁾ du x^v^e siècle nous apprend que la porte du palais du roi

(1) Nos 9 et 10 du Jardin de Tourane.

(2) Nha Trung tour S. ; Yaù Prôn ; Pô Klauù Garai, Phước Tịnh, Pô Rome.

(3) Cf. *I.C.*, I, p. 490, fig. 114.

(4) Khương Mỹ. Cf. *I.C.*, I, p. 259, fig. 48.

(5) Mĩ Sơn B.

(6) Trà Kiệu. Cf. *I.C.*, I, p. 306, fig. 67 ; Mĩ Sơn C₄. Cf. *I.C.*, I, p. 391, fig. 186.

(7) Trà Kiệu, tympan F.

(8) Tours d'argent *kalan* principal, fausse niche du premier étage face E. ; Draù Lai. Cf. *I.C.*, I, p. 561, fig. 129.

(9) Mĩ Sơn F₄, tympan. Cf. *I.C.*, I, p. 425, fig. 95.

(10) Phú Thọ, Khương Mỹ.

(11) Cf. *I.C.*, I, p. 299, fig. 65.

(12) Aujourd'hui détruit.

(13) *Sì yang tch'ao kong tien lou*, p. 323.

était ornée de figures d'animaux divers, sculptées dans un bois très dur, mais ne nous donne aucun autre détail à ce sujet.

Parmi les animaux qui paraissent accidentellement, signalons d'abord ceux qu'on rencontre en *rāhama*, ne parussent-ils qu'une fois : le cheval ⁽¹⁾, le paon ⁽²⁾, l'oie ⁽³⁾, le sanglier ⁽⁴⁾, le rhinocéros ⁽⁵⁾ (fig. 63), le tigre ⁽⁶⁾ et la mangouste ⁽⁷⁾ (?). Séparons ceux qui ne jouent qu'un rôle tout à fait épisodique dans des scènes : l'écureuil, le sanglier, le tigre, le perroquet ⁽⁸⁾, les poissons ⁽⁹⁾, la tortue ⁽¹⁰⁾; ceux qui, comme le chien, le papillon ⁽¹¹⁾, ou le cheval (fig. 64) ⁽¹²⁾, ne viennent qu'une fois en décor d'applique; l'ours que piétine un des *drārapala* de Đồng Dương; il nous reste, se mêlant au décor des frises, des cerfs ⁽¹³⁾ et des lièvres ⁽¹⁴⁾,



Fig. 63. — Mĩ Sơn A.

Piédestal avec rhinocéros couché.
Hauteur : 0 m. 18.

⁽¹⁾ Mĩ Sơn A. Cf. *I.C.*, I, p. 355, fig. 76; B. Cf. *I.C.*, I, p. 381; Trà Kiệu. Cf. *I.C.*, I, p. 306, fig. 67. Dans le premier exemple il est au galop, au pas dans le second, en attelage de 7 devant un char dans le troisième.

⁽²⁾ Mĩ Sơn A. Cf. *I.C.*, I, p. 354; et B. Cf. *I.C.*, I, p. 379 et fig. 84; Xuân Mỹ. Cf. *I.C.*, I, p. 156; l'absence de queue éployée rend cette interprétation douteuse, cependant l'aigrette et la silhouette générale de l'animal la font possible.

⁽³⁾ Trà Kiệu. Cf. *I.C.*, I, p. 306, fig. 67; Chánh Lộ.

⁽⁴⁾ Trach Phồ, Thủy Triệu. Cf. *I.C.*, I, pp. 516 et 97.

⁽⁵⁾ Mĩ Sơn A, fig. 63; B, fig. 134; Quách Giảng, transformé par les Annamites en éléphant. Cf. *I.C.*, I, pp. 381 et 315.

⁽⁶⁾ Hoà Lai tour N.; ici l'animal porte réellement le dieu. Cf. *I.C.*, I, p. 107.

⁽⁷⁾ Trà Kiệu. Cf. *I.C.*, I, p. 306, fig. 67.

⁽⁸⁾ Piédestal de Mĩ Sơn E₁. Cf. *I.C.*, I, p. 412, fig. 91, 92; le perroquet figure également au tympan de Mĩ Sơn C₁. Cf. *I.C.*, I, p. 391, fig. 86.

⁽⁹⁾ Mĩ Xuyên. Cf. *I.C.*, I, p. 517, et ici fig. 116.

⁽¹⁰⁾ Piédestal de Khương Mỹ. Cf. *I.C.*, I, p. 265, fig. 51, et ici fig. 127. A Chánh Lộ la tortue porte le *dvārapāla*.

⁽¹¹⁾ Ces deux animaux se voient sur deux appliques de la tour S. à Đồng Dương; le chien guette un oiseau qui est représenté sur une autre applique.

⁽¹²⁾ Đồng Dương tour N., applique.

⁽¹³⁾ Văn Tương tour S., fausse porte. On trouve encore des cerfs ornementés sortant des *makara* transformés de même au piédestal de Mĩ Sơn E₁. Cf. *I.C.*, I, p. 410, fig. 90 bis; d'autres sur la montagne soulevée au tympan de Khương Mỹ. Cf. *I.C.*, I, p. 259, fig. 48.

⁽¹⁴⁾ Tours d'argent. Cf. *I.C.*, I, p. 160.

des singes ⁽⁴⁾ et des oiseaux (fig. 65) ⁽²⁾; enfin pour tenir un rôle véritable dans la décoration, les singes (pl. CLXXIV-K), soit dressés comme les lions debout ⁽³⁾, soit en sculptures isolées ⁽⁴⁾, enfin les oies ⁽⁵⁾ et les cerfs ⁽⁶⁾ en métope. Sauf parfois les singes, aucun n'a



Fig. 64. — Đồng Dương 1.

Tour N. Corps d'applique de base, orné d'un cheval. Largeur du corps de l'applique : 0 m. 30 environ. (Cliché de Ch. Carpeaux.)

de mérite bien spécial, et l'interprétation, encore que la plupart de ces pièces soient de la première période, n'est, à quelques exceptions près, jamais remarquable.

Notons enfin pour finir, l'absence de certains êtres mixtes, très

⁽¹⁾ Tours d'argent. Cf. *I.C.*, I, p. 161; Hưng Thạnh? Cf. *I.C.*, I, p. 145.

⁽²⁾ Văn Trưng tour S. Cf. *I.C.*, I, p. 192.

⁽³⁾ N° 66 du Jardin de Tourane. Cf. *I.C.*, I, p. 327.

⁽⁴⁾ Mĩ Sơn D. Cf. *I.C.*, I, p. 398; Phú Hưng. Cf. *I.C.*, I, p. 246.

⁽⁵⁾ Pô Nagar de Nha Trang tour principale. Cf. *I.C.*, I, p. 117. Chiền Đàng. Cf. *I.C.*, I, p. 273.

⁽⁶⁾ Nha Trang, *id.*

fréquents dans les arts dérivés de l'Inde, comme les *kinnara* : un exemple en aurait été trouvé cependant à Hanoi, dans le temple



Fig. 63. — Đông Dương 1.

Tour S., applique de base ornée d'un oiseau. Hauteur de l'applique : 0 m. 65.
(Cliché de Ch. Carpeaux.)

des vaincus ⁽¹⁾ : nous ne l'avons pas vu et ne serions pas étonné, vu l'étrangeté du fait, qu'il s'agisse là d'une mauvaise interprétation de pièces d'accent en *apsaras* ou de lions dressés ⁽²⁾.

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 85.

⁽²⁾ Nous en aurions dans ce cas re-

trouvé un dans un jardin particulier ; il ne diffère en rien de ceux de Trà Kiệu.

CHAPITRE XII

LA SCULPTURE. — LA FIGURE HUMAINE

La figure humaine dans la décoration d'ame. — Son sens. — La figure en tympan ; dans les bas-reliefs des piédestaux ; — en idoles, debout ; — assises. — Valeur de l'exécution. — Poses. — Rareté des formes monstrueuses. — Chasteté de cet art. — Emploi constant du chevet.

On peut dire que la figure est l'âme même du décor dans l'art primitif. Dans les édifices de la série A₁ à Mi Son, il n'est, hors des profils, pas un élément de décor qui ne comporte la représentation d'un petit personnage ou n'en dépende. Figures en prière debout sous d'élegants pavillons au bas des entrepilastres, — dans l'encadrement de la tête de lion et des *makara* aux soubassements, — devant des chevets ou dans des niches au pied des pilastres, au centre des fausses portes, en rangées interminables au long des bahuts ; — petits personnages au bas des étages et qui d'un pilastre à l'autre se composent en scènes ; — cavaliers montés sur des *gajasimha*, démons ou *apsaras* aux metopes d'arc ; — *apsaras* aux pièces d'accent — sur la frise à guirlandes pendantes ; — atlantes et *garuda* saillant au bahut d'amortissements, partout on trouve la figure. Il n'est pas jusque dans les rinceaux du piedroit de Trà Kiêu où, fait d'ailleurs exceptionnel, de minces personnages n'aillent se nicher ⁽¹⁾.

Et cette représentation est conçue avec un charme réel (fig. 66,

⁽¹⁾ Piedroit à contrecourbes du musée de l'École, fig. 44.

67 et 68) ; même enfermés dans une convention simpliste plutôt qu'un hiératisme obligé, les orants sont de proportions parfaites, et si le décor des tympans, surtout celui de E₁ à M₁ Son ⁽¹⁾, est plus gauche, les exquises figures du piédestal ⁽²⁾ au même sanctuaire, de quelques centimètres de hauteur, montrent à quelle maîtrise



Fig. 66. — Trà Kiệu.

Piédestal, tireur d'arc A₁. Hauteur du personnage : 0 m. 18.

s'étaient élevés les artistes de cette époque ⁽³⁾. L'humble décorateur même qui sculptait les parois de briques, n'hésitait pas à s'attaquer, dans cette matière ingrate, à la représentation de véritables scènes ⁽⁴⁾.

L'art cubique emploie bien plus rarement la figure humaine. L'applique ne l'y comportait pas, sauf lorsqu'elle est la réduction d'un petit édifice : l'espace alors réservé à la figurine est insignifiant. Les fausses portes de Hoà Lai montrent cependant des *dvārapāla* d'un

⁽¹⁾ Cf. *I.G.*, I, p. 444 et fig. 93.

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 409 et sqq. et fig. 90 à 92.

⁽³⁾ Le musée indochinois du Troca-

déro en possède des moulages très soignés.

⁽⁴⁾ M₁ Son D₁, fenêtres. Cf. *I.C.*, I, p. 409 et pl. CLXII.

dessin heureux (fig. 69). Des figures y occupent également le tympan ; mais c'est tout. Le plus souvent ailleurs les fausses portes restent vides et toutes les places libres sont occupées seulement par de simples décors. Cependant, dans cet art, la figure humaine paraît en un point nouveau, mais pour une courte durée, en cariatide à la

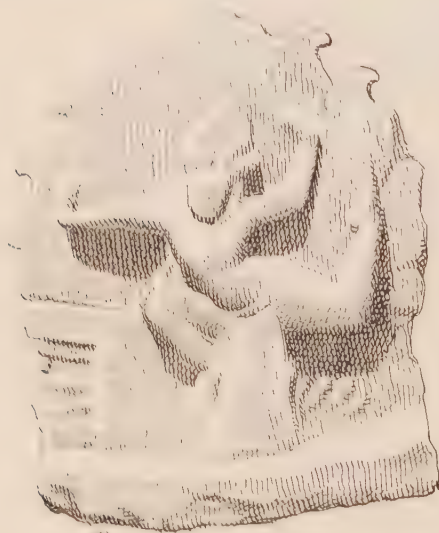


Fig. 67. — Mĩ Sơn C₁.

Métope de bahut (?) : *apsaras*.
Hauteur : 0 m. 30.

corniche, et ce n'est pas par incapacité d'exécution qu'elle est écartée du décor, car l'artiste est capable d'affronter la représentation de groupements multiples : c'est ainsi que le piédestal I de Đống Dương ne comporte pas moins de 300 personnages⁽¹⁾.

Il n'est pas douteux pour la seconde période que la figure soit évitée pour sa difficulté d'exécution : la copie qu'on fit à la tour N. de Hoà Lai des appliques de la tour centrale remplace systématiquement le décor animé par un décor ornemental. La figure ne paraît que

dans les édifices de la période archaïsante⁽²⁾ ; encore y tient-elle une place bien moindre que dans les modèles. Plus tard elle disparaît même de la fausse porte : il est vrai qu'il se produit alors une confusion entre certains animaux et l'homme, et il est bien difficile parfois de savoir si les frises de monstres combattants sont des lions ou des guerriers. La figure reparaît en *apsaras* à Pō Klaun Garai, mais traitée avec maladresse, et les dernières idoles montrent un éloignement de plus en plus grand des formes exactes du type humain.

Avant d'aborder l'étude de ces représentations, il convient de

⁽¹⁾ Cf. I.C., I, p. 470 et sqq., et fig. 404 à 407.

⁽²⁾ Mĩ Sơn E₄, Chiên Đàng.

chercher quel sens il faut attacher à ces figures qui, au début surtout, tinrent une place si grande dans la décoration. Quelques-unes ne se rattachent à la composition que par leur rôle fictivement utile : ainsi des atlantes à la base des amortissements, plus tard sous quelques soubassements. Pour d'autres le lien est plus ténu. Les figures assises sur les éléphants n'ont point les mains en prière, mais, ainsi que les divinités, les tiennent sur leurs genoux ou dans leur giron. L'absence de tout attribut empêche de savoir si toutes, comme celle de Pô Nagar de Nha Trang, édifice N.-O., sont des divinités. Les personnages montés sur des animaux, souvent des *gajasiṃha*, en métopes d'arc, échappent également à notre analyse. Notons cependant qu'on trouve parfois en cette place des *rākṣasa*⁽¹⁾ :

serait-ce alors ce dernier sens qu'il conviendrait d'attribuer à ces figures à cheval sur ces effrayantes montures ? Mais que feraient alors ces génies en ce point ?

La présence des *apsaras* aux pièces d'accent s'explique bien plus aisément, puisque, comme nous le voyons aux bas-reliefs du Cambodge, elles sont des témoins obligés de tout fait religieux ; sortant à mi-corps de la construction, des angles de la corniche comme parfois de la frise à guirlandes pendantes⁽²⁾, on les voit durer jusqu'aux derniers temps⁽³⁾. Sans doute, avec leurs mains jointes qui présen-

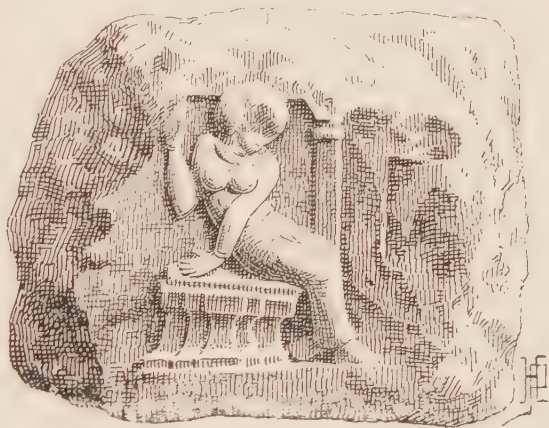


Fig. 68. — Faifo.

Fragment de piédestal (?) Hauteur : 0 m. 58.
(D'après un cliché de J. de Mecquenem.)

⁽¹⁾ Mī Sōn B₅, par exemple.

⁽²⁾ Mī Sōn A₁.

⁽³⁾ Pō Klauñ Garai.

tent des fleurs, elles répondent à une intention d'adoration continue.

Les figures humaines, qui de beaucoup sont les plus nombreuses sont celles qui, ainsi que les *apsaras*, semblent mettre autour du monument comme une atmosphère de prière perpétuelle.

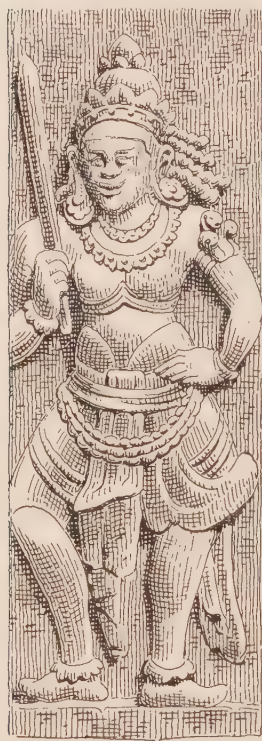


Fig. 69. — Hoà Lai.

Tour centrale, fausse porte S.,
figure centrale.
Hauteur : 0 m. 60.

D'ordinaire, le petit personnage est représenté debout, les mains jointes ; isolé devant les appliques et les fausses portes, il est souvent, dans les mêmes cas, abrité par une niche ; aux fausses portes, la figure est plutôt de grande taille, de dimensions presque humaines, et la tête est parfois taillée dans une pierre incrustée dans la paroi. A l'étage des édifices dans la série Mĩ Son A₁, se voient des orants groupés par trois, l'un au centre, de face, devant un pilastre, les deux autres devant les pilastres voisins et tournés de profil vers lui. La figure représentée est le plus souvent d'un sexe indéci. On serait tenté d'y voir plutôt une femme, à cause du sarong que le personnage porte presque toujours. Deux observations y contredisent : les seins, et le Ćam, comme l'Hindou, les des-

sine plutôt volumineux, ne sont jamais marqués ; des ascètes barbus occupent cette place au piédestal de Mĩ Son A₁₀ ; au vestibule de Mĩ Son A₁, à la tour B₄ le personnage vêtu d'un riche sampot a des moustaches bien marquées. Il est donc plus vraisemblable qu'il faille y voir des personnages portant un costume spécial, et sans doute des prêtres ; ce sont en effet les seuls dont l'adoration intéresse réellement la divinité hindoue. Parfois dans ce rôle, comme nous venons de le voir, des ascètes les remplacent. Parfois aussi ils paraissent céder la place

aux divinités, et il est assez difficile de savoir si, dans les tympanaux surtout, celles représentées le sont pour recevoir elles-mêmes un hommage ou pour en apporter un au dieu plus puissant auquel le temple est dédié. Le problème est particulièrement délicat lorsque, dans un monument comme Pō Klaun Garai, nous voyons les figures des tympanaux, aux fausses portes et aux fausses niches, presque identiques au masque qui donne sa personnalité au *līnga* adoré dans le temple. Elles ont les mains jointes et semblent honorer Sīnhavar-malingeçvara ; mais qui sont-elles alors ? Le problème est général, car nombreuses sont les représentations de figures semblables, qui paraissent des Çiva ascètes, et qui, les mains en prière, ont garni les tympanaux des fausses portes et des fausses niches des monuments ruinés au Binh Định. Nous nous contenterons de signaler la difficulté sans tenter de la résoudre : elle sort de notre compétence d'architecte.

Dans tout l'art čam, le seul point où la représentation humaine donne lieu à une véritable composition est le tympan des portes extérieures. Surtout au début il s'orne souvent de véritables scènes. L'artiste čam s'y est toujours montré assez maladroit, et le fait paraît naturel. Ces tympanaux sont en pierre, la matière y est donc plus dure à travailler qu'aux parois ordinaires des édifices ; puis les formes y étaient forcément moins stéréotypées : il y fallait plus d'invention, plus d'observation aussi. Et d'autre part, il est permis de supposer, d'après la différence du travail, que ce n'est pas la même main qui exécutait les idoles et leurs piédestaux, et les tympanaux des édifices. Enfin le cadre spécial était plus difficile à garnir ; les éléments devaient parfois s'y superposer, toutes difficultés nouvelles. Aussi l'exécution est-elle bien supérieure quand le tympan se borne à représenter une divinité unique que lorsque de nombreuses figures entrent en scène.

Ceux qui sont composés de plusieurs personnages se ressemblent en général pour la masse : ils montrent au centre un motif principal, tandis que tout autour sont réparties les figures secondaires. Le

motif central est une divinité debout ⁽⁴⁾ ou des groupes de figures diverses ⁽²⁾. Quant aux figures accessoires, elles ne présentent guère que sur un bas-relief de Khương Mỹ un vague essai de superposition ⁽³⁾. Quatre pièces font exception à ce système: l'une, qui provient sans doute de la tour principale de Đồng Dương, montre l'entassement probable d'un panthéon inachevé ⁽⁴⁾; les trois autres figurent la naissance de Brahmā ⁽⁵⁾. De ces dernières, deux offrent une forme en longueur que nous avons examinée dans l'étude architecturale du tympan (p. 175)..

Forme spéciale et mode particulier de décor disparaîtront avec la première période et seul subsistera le type simple, où une grande figure occupe le tympan, debout et dansant ⁽⁶⁾ ou assise ⁽⁷⁾.

L'étude des tympan dans la seconde période est rendue plus délicate par la rareté des exemples conservés : presque tous ceux de l'art classique ont disparu ; les quelques témoins qui en subsistent ne les feraient d'ailleurs guère regretter. La figure assise devient de plus en plus lourde et maladroite ⁽⁸⁾ pour finir par les magots de Po Klaun Garai et de Pō Romē : celle debout ne vaut guère mieux en nombre de cas ⁽⁹⁾ : deux exemples font exception et rappellent les mérites de l'art primaire, l'Umā de Chánh Lộ ⁽¹⁰⁾ et le Çiva de Pō Klaun Garai (fig. 76). Les tympan de Trà Kiệu ⁽¹¹⁾, que nous croyons devoir rapporter à la seconde période pour leur caractère et leur forme triangulaire, sont d'une exécution très médiocre et les Çiva en particulier, d'une anatomie impossible ; leur mouvement exagéré ne manque cependant pas d'allure (fig. 112). Les seuls tympan qui

⁽⁴⁾ Mĩ Sơn C₄. Cf. *I.C.*, I, p. 391, fig. 86; A'₁. Cf. *I.C.*, I, p. 361, fig. 77; Phòng Lệ; Khương Mỹ. Cf. *I.C.*, I, p. 259, fig. 48.

⁽²⁾ Mĩ Sơn F₁. Cf. *I.C.*, I, p. 425, fig. 95; Ưu Đàm. Cf. *I.C.*, I, p. 518, fig. 20; Trạch Phô; Đồng Dương. Cf. *I.C.*, I, p. 483, fig. 109.

⁽³⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 259, fig. 48.

⁽⁴⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 467, fig. 103.

⁽⁵⁾ Mĩ Sơn E₁. Cf. *I.C.*, I, p. 518, fig. 120;

Mĩ Xuyên, fig. 124; Phú Thọ, fig. 125.

⁽⁶⁾ Bích La. Cf. *I.C.*, I, p. 532, fig. 125.

⁽⁷⁾ Trà Kiệu. Cf. *I.C.*, I, p. 299.

⁽⁸⁾ Phước Tịnh, Linh Thái. Cf. *I.C.*, I, p. 509, fig. 118; dépôt de Bình Định; Mĩ Sơn G₁. Cf. *I.C.*, I, p. 431, fig. 97; Mĩ Sơn H.

⁽⁹⁾ Chiền Đàng. Cf. *I.C.*, I, p. 275, fig. 54; Mĩ Sơn E₄.

⁽¹⁰⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 230, fig. 43.

⁽¹¹⁾ Cf. *I.C.*, I, pp. 301, 302 et 333.

nous rappellent un peu les riches compositions antérieures sont d'une exécution déplorable⁽¹⁾ ; l'un d'eux⁽²⁾ vaut surtout pour nous par l'intérêt de la scène qu'il représente, un groupe de brahmanes faisant un sacrifice. Le tympan long ne se reconnaît plus qu'en survivance dans les trois linteaux de Mĩ Son E₄ et de Chánh Lộ. Leur composition est assez heureuse. Deux, à Mĩ Son E₄ et à Chánh Lộ, nous montrent identiquement le roi entouré de ses femmes (fig. 90), l'autre linteau de Chánh Lộ, au sens assez confus, une élégante danse guerrière⁽³⁾.

L'art ěam a montré dans l'exécution des bas-reliefs qui ornent les piédestaux plus de maîtrise : il est juste de dire d'ailleurs que l'artiste ěam a abandonné cette tâche dès qu'elle devenait trop difficile pour lui, c'est-à-dire sans doute au début de la seconde période.

C'est dans les scènes à personnages multiples du piédestal de Trầ Kiệu⁽⁴⁾ et dans les petits panneaux de celui de Mĩ Son E₁⁽⁵⁾ que l'art ěam atteignit sa plus grande perfection, et les sculptures si vivantes de Java ne leur sont pas très supérieures. Les deux piédestaux de Đổng Dương⁽⁶⁾, bien que de réelle valeur artistique encore, sont loin de pouvoir leur être comparés ; les proportions des figures y sont moins bonnes et parfois montrent de grossières fautes de dessin⁽⁷⁾, mais l'ensemble est très vivant et la composition générale assez heureuse⁽⁸⁾.

La seconde période ne nous donne aucun décor certain de piédestal, et les quelques fragments de scène qui subsistent proviennent peut-être de quelque partie de l'édifice. Quand nous aurons cité le

(1) Thi Bô, Thủy Triệu.

(2) Au musée indochinois du Trocadéro. Cf. *I.C.*, I, p. 576 C.

(3) Cf. *I.C.*, I, p. 231.

(4) Cf. *I.C.*, I, p. 294, fig. 61 à 64.

(5) Cf. *I.C.*, I, p. 409, fig. 90 à 92. Voir p. 281, note 3.

(6) Cf. *I.C.*, I, p. 470, fig. 104 à 107, et p. 497, fig. 114 à 116.

(7) Bras démesuré dans le panneau N. de la figure 107.

(8) Il est probable que ces deux groupes sont contemporains, tant le faire et les détails en sont semblables : ils appartiendraient alors tous deux à l'art mixte, à qui nous devons la tour principale ; l'autre piédestal serait sans doute une addition postérieure dans la salle III qui serait antérieure, et d'art cubique comme nous essaierons de le montrer en établissant le classement historique des monuments ěams.

mauvais roi couché de Đại Hữu (fig. 93), la scène de guerre, d'un dessin plus aisé, qui figure au dépôt de Bình Định (fig. 97), le groupe assez heureux des femmes agenouillées des Tours d'argent (fig. 82), et de spirituelles frises de danseuses qui proviennent sans doute des tours de Hưng Thạnh (fig. 70), nous en aurons épuisé la série ⁽¹⁾.

Comme on peut s'y attendre si l'on songe à l'importance religieuse que prenait l'idole, c'est ici que le Čam a donné son plus grand



Fig. 70. — Qui Nhon O.

Frise de danseuses. Hauteur : 0 m. 23 (*).

effort, et il a, surtout dans la première période, souvent réussi. Debout, la figure semble avoir embarrassé davantage le sculpteur, sans doute en raison des conditions délicates d'exécution et d'équilibre : le personnage qui, dans le bas-relief, est si fréquemment hanché, est ici figé dans une posesymétrique : les jambes sont raides, souvent unies par un renfort postérieur quand le sarong ne vient pas offrir sa gaine utile. Nous n'avons de ce type, dans l'art de Mĩ Son A₁, que les deux idoles de C₁ ⁽²⁾ et de A'₄ ⁽³⁾, qui semblent répliques l'une de l'autre. La figure la plus heureuse et dont le détail est le plus finement traité est la jolie statuette de Skanda debout devant la queue de son paon ⁽⁴⁾. L'art cubique ou mixte ne nous donne en ce sens que les

(*) Même note que la figure 49.

⁽¹⁾ Les linteaux de Chảnh Lỗ et de Mĩ Son E₄ cités un peu plus haut peuvent compléter cette énumération.

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 363, fig. 79.

⁽³⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 362, fig. 78.

⁽⁴⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 379, fig. 84.

figures debout qui accompagnaient le Buddha de la salle III à Đống Dương. Çiva sans doute, d'exécution assez bonne, et moines d'un dessin moins sûr (fig. 107). Mais il nous montre les plus beaux types d'une forme souvent représentée dans l'art çam, Çiva dans le rôle du *dvārapāla*. Le gardien de porte est au Āmpa toujours debout, armé et menaçant, et le mouvement en est parfois d'heureuse allure. Nous en rencontrons cependant dans l'art primitif, à Khương Mỹ, lourds de proportions et d'un mouvement sans souplesse; plus gauches encore sont les *dvārapāla* en bas-relief de Trưỡng An, plus massifs, bien que les jambes séparées, les colosses de Nhạn Tháp, si dénaturés d'ailleurs par les restaurations annamites qu'il est difficile de se faire une opinion exacte sur leur valeur primitive réelle. Le *dvārapāla* de Cu Hoan nous ramène au type calme plus fréquent au Cambodge; son état d'usure empêche de l'apprécier exactement.

Ceux de Đống Dương qui s'échelonnent dans les porches successifs du monument ⁽¹⁾ sont de grandes figures d'un mouvement puissant, d'une lourdeur qu'il est facile de voir voulue. Leur allure est menaçante, et réellement ils devaient être impressionnants dans la pénombre de leurs cellules. Ils sont solidement encastrés dans le corps d'un animal qui leur forme un très original piédestal.

Nous ne trouvons à leur comparer dans l'art cubique que les *dvārapāla* en bas-relief qui ornent les fausses portes de la tour centrale de Hoà Lai (fig. 69); antérieurs peut-être, ils leur sont nettement inférieurs. Un détail fera sentir la différence de sentiment artistique des deux exemples. Par une intention de symétrie, les *dvārapāla* opposés, à Đống Dương, brandissent leur arme de la main

(1) Ces porches sont d'époques différentes, le troisième et le quatrième, ce dernier non encore dégagé, sans doute de très basse époque, tandis que les *dvārapāla* sont visiblement de la même facture et durent être réemployés dans les

constructions nouvelles. Tout au plus ceux du porche I pourraient-ils être légèrement postérieurs, car ils paraissent d'une exécution moins heureuse, ont une pose différente et ne sont pas taillés dans la même pierre.

droite ou de la main gauche, mais ils sont hanchés de même à gauche ou à droite. Le sculpteur de Hoà Lai a bien voulu, dans la même intention, balancer le mouvement des hanches, mais il a laissé la même main poser sur la même hanche, et dans un des deux cas le mouvement cesse complètement d'être naturel.



Fig. 71. — Đồng Dương III.

Grande salle, retable, statue de Çiva. Hauteur : 0 m. 40.

Les figures debout sont beaucoup plus rares dans la seconde période, et l'on ne peut guère citer que celle du sanctuaire E₄ à Mĩ Sơn : c'est une figure somptueusement vêtue, mais assez sèche d'allure (fig. 103) ; elle était gardée par deux *drārapāla* raides et sans caractère malgré leurs crocs saillants (fig. 110).

Assise, la figure était plus aisée à traiter, et elle est souvent fort réussie : citons toute la série des divinités que devaient abri-

ter les templions A₂₋₇ ⁽¹⁾ et B₇₋₁₃ à Mĩ Sơn, la figure de Uu Điem ⁽²⁾, surtout les charmantes statues de Trà Kiêu ⁽³⁾, en particulier la belle rangée des neuf divinités ⁽⁴⁾, par malheur si éprouvées. Ainsi encore la sobre statue ⁽⁵⁾ trouvée dans la cour D à Mĩ Sơn, les petits Çiva des templions de Đống Dương (fig. 109) et les spirituelles figures qui accompagnaient le Buddha de la salle III (fig. 71 et 107). Les moins bonnes de ces représentations sont les grands Buddha de ce dernier monument. Celui de la salle III ⁽⁶⁾, avec ses mains sur les genoux, ses traits lourds, a un air bonasse que ne rachète pas l'impression très réelle, mais peut-être de pur hasard, que donne son regard perdu dans le vide, expression si heureuse pour un Buddha. De l'autre, trouvé dans la cour I, le corps, s'il correspond à la tête entrée au musée de l'École ⁽⁷⁾, en est tout à fait indigne, et la *mudrā* indiquée par le mouvement des mains impossible à réaliser.

Dans la seconde période, les idoles gardent d'abord un réel mérite. Bien que chargée d'une tête de facture sans doute annamite, la déesse de Pò Nagar à Nha Trang forme avec son chevet ciselé un ensemble imposant, et quoiqu'il soit très mutilé, on peut reconnaître dans le Çiva des Tours d'argent ⁽⁸⁾ une pièce remarquable. Par malheur, les idoles des autres sanctuaires de l'art classique ont presque toutes disparu; beaucoup, d'ailleurs, paraissent avoir été des *lिंगa*. Xuân Mỹ, Sơn Triêu, ont fourni d'intéressantes figures, analogues à celle trouvée près de la gare de Phanrang, toutes d'exécution assez bonne, mais sans le charme et la liberté de celles de l'époque primaire. La divinité de Mĩ Sơn G₁ ⁽⁹⁾ est une mauvaise figure qui ne tire son intérêt que de la matière rare dont elle est faite, l'albâtre. Enfin, avec les Çiva de Yañ Mun (fig. 77), de Đại Hữu (fig. 108), nous entrons, dès le xiv^e siècle, dans la série des figures tronquées qui,

(1) Cf. I.C., I, p. 353, fig. 76.

(2) Cf. Id., p. 521, fig. 122.

(3) Cf. Id., p. 304, fig. 66.

(4) Cf. Id., p. 306, fig. 67.

(5) Cf. Id., p. 378, fig. 83.

(6) Cf. I.C., I, p. 503, fig. 117.

(7) Cf. Id., p. 482, fig. 108.

(8) FOURNEREAU, *les Ruines Khmères*, in-folio. Leroux, Paris 1890, pl. 106.

(9) Cf. I.C., I, p. 432, fig. 98.

par l'image de Pō Romē⁽¹⁾ et les idoles funéraires⁽²⁾, nous conduiront, en une dégénérescence sans arrêt, à une déformation si complète du type humain que nous craindrions d'être taxé de fantaisie si nous l'exposions sans préliminaires ; aussi remettons-nous cette étrange histoire au chapitre où nous voulons caractériser le génie même de cette sculpture ; elle en donnera l'exemple le plus démonstratif.

Il faut arriver d'ailleurs à cette décadence finale pour trouver la figure humaine vraiment mal exécutée. Jusque-là, si elle n'atteint un réel mérite que dans de très rares pièces de l'art primaire, on peut dire qu'elle est en revanche presque toujours d'une facture acceptable. Les traits du visage sont souvent assez finement dessinés et ce n'est que dans les derniers temps qu'ils se déforment : la bouche se distend et les oreilles perdent leur dessin. La silhouette est d'ordinaire de proportions normales ; plutôt élancée dans l'art primitif, elle s'alourdit dans l'art cubique. On peut dire que cette sculpture est en général égale à celle du Cambodge, tandis qu'elle n'atteint guère qu'une fois au mérite constant de la sculpture à Java. Jamais on ne trouve ici, pour les figures debout, l'erreur si fréquente au Cambodge des deux pieds de profil pour une figure de face. Nous avons déjà signalé quelques fautes de proportions, quelques impossibilités de mouvement⁽³⁾ ; nous ne parlerons pas de la torsion en dedans du bras des danseuses, si disgracieuse à nos yeux d'occidentaux et si normale chez les danseuses orientales⁽⁴⁾.

La pose qui de beaucoup est la plus fréquente dans la décoration est celle de l'orant : debout, les mains jointes. Cependant de très nombreuses figures, parmi les idoles en particulier, sont assises à l'indienne⁽⁵⁾, les jambes croisées, la plante des pieds en dessus. Parfois, surtout dans l'art cubique, les personnages de haut rang sont accroupis à la javanaise⁽⁶⁾. Plus rarement, et dans la même forme

(1) Cf. *I.C.*, I, p. 66, fig. 43.

(2) Cf. *Id.*, p. 40, fig. 4, p. 43, fig. 6, p. 46, fig. 7, p. 48, fig. 8, et ici fig. 75, fig. 78, fig. 147.

(3) Hoà Lai, Trà Kiệu, Đống Dưong.

(4) Khương Mỹ. Cf. *I.C.*, I, p. 262, fig. 49.

(5) U'u Diêm. Cf. *I.C.*, I, p. 521, fig. 22 par exemple.

(6) Mĩ Sơn B, Cf. *I.C.*, I, p. 278, fig. 83.

d'art exclusivement, voyons-nous des figures assises à l'européenne⁽¹⁾, sur un véritable siège, les membres inférieurs pliés à angle droit, les pieds à terre; deux fois seulement une jambe pendante et l'autre pliée⁽²⁾. Notons, et seule une étrange convention peut expliquer ce fait, que les figures sont parfois assises sur un cheval, à l'indienne ou à la javanaise⁽³⁾, exercice de cirque peu vraisemblable pour les grands personnages à qui paraît réservée cette monture rare⁽⁴⁾. Enfin Çiva ascète est souvent accroupi sur les talons, et une figure, qu'on voulut sans doute représenter assise, la petite divinité de Mĩ Son G₁, est dans la position bizarre d'un danseur qui fait une pirouette.

Les autres poses sont assez naturelles, à la réserve de la station couchée, où les pieds ont souvent fort embarrassé le sculpteur: parfois, comme l'artiste khmèr fait des pieds des *apsaras*, pour éviter un raccourci qu'il ne sait représenter, il figure les pieds de profil la pointe en bas quand le torse est de face⁽⁵⁾.

Le Čam a peu abusé des déformations du corps. Nous ne trouvons qu'un petit nombre de figures obèses, ou peut-être, mieux, de nains; deux proviennent de Đổng Dương⁽⁶⁾, une autre du Bình Định⁽⁷⁾, une quatrième de Đổng Phúc⁽⁸⁾. C'est en ce dernier point que nous trouvons la seule représentation probable d'*ardhanārĩ*; elle oppose une fine moustache à des seins opulents⁽⁹⁾. Ce n'est guère que par la multiplication des bras que les divinités se différencient des mortels;

Voir pour le sens de ces diverses désignations *I.C.*, I, p. 25, note 1.

(1) Đổng Dương. Cf. *I.C.*, I, p. 503, fig. 117.

(2) Mĩ Son F₁. Cf. *I.C.*, I, p. 425, fig. 95; et une statuette de bronze. Cf. *I.C.*, I, p. 581, fig. 134.

(3) Đổng Dương. Cf. *I.C.*, I, p. 474, fig. 105, panneau I.

(4) La même indication bizarre existe au Cambodge dans certains bas-reliefs du Baphuon d'Angkor.

(5) Mĩ Son E₁. Cf. *I.C.*, I, p. 415, fig. 93.

(6) Cf. *I.C.*, I, p. 482, S 8 et S 8 bis (lire: « agenouillé à la javanaise » et non « à l'européenne », et p. 505.

(7) Cf. *I.C.*, I, p. 562 b.

(8) Cf. *I.C.*, I, p. 238.

(9) La statue de Trà Kiệu (cf. *I.C.*, I, p. 304, fig. 66) en est-elle un autre exemple? J'en doute; les seins seraient dans cet art trop peu accentués pour une femme, et la trace, qu'on peut interpréter comme le reste d'une barbiche longue, n'est peut-être que le débris d'un bijou spécial, car le port de la barbiche est postérieur.

encore cette multiplication n'est-elle pas exagérée, car le nombre de bras n'atteint guère que quatre ou six, ne dépasse la vingtaine



Fig. 72. — Mĩ Sơn D.

Statue devant chevet en réduction d'édifice.
Hauteur : 0 m. 77.

que dans un très petit nombre de cas ⁽¹⁾. Quant à la tête, sauf dans la représentation de Brahmā, il est rare de la voir multiple. L'être le plus difforme à ce point de vue est le Ravana figuré au tympan de F₁ à Mĩ Sơn et sur le siège du Buddha de la salle III à Đống Dương. Gaṇeṣa même, invariablement représenté avec sa tête d'éléphant, a, par contre, toujours des pieds humains ⁽²⁾ et n'a qu'exceptionnellement quatre bras.

Aussi il est rare que le sculpteur atteigne à l'horreur que visiblement il ne recherche guère, et sauf les belles figures de Đống Dương, ses divinités et notamment ses *dvārapāla* sont peu terribles. Il semble même que le Çam ait eu une tendance à oublier les figures monstrueuses primitives pour se rapprocher de plus en plus des formes simples, comme si la première im-

prégnation hindoue ne s'était guère renouvelée et que le sens symbolique de la multiplication des membres se fût perdu avec le temps.

⁽¹⁾ Tympan de Trà Kiệu ? Cf. *I.C.*, I, p. 302 F, et p. 337 n° 47.

⁽²⁾ Peut-être cependant ceux de Phú Ninh (fig. 448) font-ils exception ?

Une autre caractéristique de cette sculpture, à laquelle l'Inde ne nous a pas habitués, c'est qu'elle est étonnamment chaste; dans toute la série des représentations çames que nous avons examinées, pas une ne présente la moindre licence, et seuls les lions debout ont leur sexe apparent, sans d'ailleurs d'exagération outrée.

Nous ne pouvons quitter la sculpture figurée sans relever une autre caractéristique de cet art qui, par contre, lui est commune avec l'Inde. Il est rare dans l'art çam qu'une divinité, voire une simple figure, se présente libre: elle se détache presque toujours devant un fond. Il peut être constitué par un dais de *nāga*, mais c'est le plus souvent un chevet spécial, simple ou très compliqué ⁽¹⁾, parfois déchiqueté comme une réduction de tour ⁽²⁾ (fig. 72); à l'occasion même, il constitue un véritable retable ⁽³⁾. Le besoin de cet élément est tel qu'il s'interpose entre la figure et la queue du paon qui pouvait en tenir lieu dans la statue du Skanda de Mĩ Sơn B, ⁽⁴⁾. Dans la seconde période, ce chevet lisse sert bientôt de page pour écrire l'inscription dédicatoire, et le *bodhisattva* de Phưóc Tịnh, en même temps qu'il nous montre une des dernières statues debout, nous fournit un des premiers spécimens de ces figures inscrites qui, par le Vişņu de Biền Hoà ⁽⁵⁾, nous mèneront aux derniers temps de la puissance çame. A cette époque le chevet s'est confondu avec la dalle qui forme le fond où se sculptent les divinités de tympan, et les dernières statues sont souvent accolées à une forme ogivale, plus tard même à une sorte de *kut* ⁽⁶⁾, sans doute en raison du sens funéraire que leur garantit la tradition. Nous verrons au chapitre où nous étudierons le génie de la sculpture çame, quel facteur de déformation fut la présence de ce chevet derrière les représentations.

Une autre forme qui paraît avec l'art le plus ancien, remplace

(1) Mĩ Sơn A. Cf. *I.C.*, I, p. 355, fig. 76.

(2) Mĩ Sơn D. Cf. *I.C.*, I, p. 381.

(3) Thủ Thiệu, Đống Dương. Cf. *I.C.*, I, pp. 485, 466 et 502.

(4) Cf. *I.C.*, I, p. 379, fig. 84.

(5) Cf. *I.C.*, I, p. 554, fig. 127.

(6) Statue du roi Pō Nit. Cf. *I.C.*, I, p. 46, fig. 7.

ce chevet plein par une auréole évidée ⁽¹⁾ ou ciselée ⁽²⁾, point de départ sans doute de la grande gloire ⁽³⁾ du Buddha, dans la salle III de Đồng Dương. Ce motif semble ne pas survivre à la période primaire et surtout à l'art cubique où il reçoit son plus grand développement.

⁽¹⁾ Petit bronze de Kê Nai. Cf. *I.C.*, I, p. 547.

kor, in-8. Paris, Challamel, 1908, p. 163, fig. 129.

⁽²⁾ Cf. CH. CARPEAUX, *les Ruines d'Ang-*

⁽³⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 504.

LIVRE II

L'HISTOIRE PAR L'ART AU ČAMPA

INTRODUCTION

Nécessité de placer cette étude à la suite de celle des formes de la sculpture, qu'elle complète indirectement. — Valeur des renseignements que fournit l'art ; leur contrôle par les textes chinois. — Division.

Nous avons examiné dans le premier livre les formes de l'architecture et de la sculpture čames en elles-mêmes. Avant d'en déterminer l'esprit et d'en fixer l'histoire, dans la mesure où ce double travail peut être tenté, nous étudierons les renseignements fournis indirectement par les formes de l'art sur la civilisation čame. Ce détour est nécessaire. Il est avantageux de ne pas écarter trop fortement cette étude spéciale de celle des formes de la sculpture, car elle dépend intimement de celles-ci et en complète l'examen : les meilleurs renseignements proviendront en effet des scènes sculptées et des figurations divines. La même étude nous permettra également de connaître tout ce qu'on peut savoir des arts mineurs qui ne nous ont laissé par ailleurs que de rares témoins : nous pourrons ainsi, ayant d'étudier l'esprit général de l'art, compléter le cycle des formes artistiques. Enfin, la connaissance d'éléments très spéciaux, costumes, bijoux, etc., nous fournira des repères de datation.

tion qui, pour n'être pas très précis, n'en seront pas moins fort utiles, si l'on se rappelle notre pauvreté à ce sujet.

Une semblable étude peut-elle nous donner des résultats certains ? Nous n'avons d'autre contrôle que les observations des Chinois : elles sont, comme nous le verrons, souvent en désaccord avec les indications de la sculpture. Qui faut-il croire ? Il est impossible que les renseignements fournis par les Chinois, dans un caractère si général, soient erronés⁽⁴⁾. C'est donc de toute nécessité la sculpture qui ne donne pas un tableau exact de la civilisation contemporaine. Mais faut-il s'en étonner ?

Le Čam, qui a emprunté à une autre civilisation sa religion, son écriture, vraisemblablement son architecture, ne dut à l'origine, en sculpture, que répéter les leçons de ses maîtres. Avec le traditiona-

(4) Donnons une fois pour toutes les renseignements bibliographiques nécessaires sur les ouvrages chinois que nous fûmes à même de consulter.

1^o *Ethnographie des peuples étrangers à la Chine*, Ma Touan-lin, traduction HERVEY DE SAINT-DENYS, volume traitant des *Méridionaux*. In-4^o, Genève, H. Georg, 1883.

L'ouvrage date du début du quatorzième siècle, mais le traducteur nous apprend (p. 420, note 16) que les renseignements compris dans les pages 420 à 425 de la traduction paraissent, par la place qu'ils occupent dans l'original, provenir d'une source du début du 1^{er} siècle. Deux notices se rapportent au Čampa : l'une, sous le nom de Lin-yi, qui comprend le dit passage, concerne le royaume čam des temps reculés jusqu'au transfert de la capitale au Binh Định (1000) (voir p. 17, note 1) ; l'autre est la description du Tchan-tch'eng (transcrit Tchen Tehing), nom que les Chinois donnèrent au même royaume après le déplacement de son centre.

2^o Extrait du *Si yang tch'ao kong tien lou*, par Houang Sing-ts'eng, traduction de W. F. MAYERS (China Review)

tome III, p. 321 et sqq. (sous les transcriptions Si yang tchao-kong tien-lou et Wang-Cheng-Tseng). L'ouvrage, composé d'après les récits de voyage des Eunuques de la Cour dans les pays tributaires de l'Empire au début du 15^e siècle, date lui-même de 1520.

3^o Extrait d'un passage de la notice chinoise sur le Tchan-tch'eng insérée dans le supplément à l'histoire de la dynastie mongole (*Siu hong kien lou*, plus communément appelé *Yuan che lei pien*, k. 42, fol. 32-36) donné par PAUTHIER, *Marco Polo*, in-4^o, Paris, Didot, 1845, p. 556, note 4. La notice n'est donnée que partiellement dans cette note. L'ouvrage est de 1699, mais le passage en question est en réalité des environs de 1330.

4^o *Mémoires sur les Chinois*, Paris, 1789, in-4^o, tome XIV, p. 44 et sqq., traduction d'AMYOT. Mémoires tirés d'un ouvrage composé par ordre de l'empereur K'ang-hi et achevé vers la fin de 1696.

5^o Nous renvoyons au *Bulletin (B.E.F. E.-O., III, p. 649)*, pour la notice concernant le Panduranga.

Un certain nombre d'autres textes non traduits nous étaient inaccessibles.

lisme oriental ces formes apprises ont dû se stéréotyper ; elles durent échapper ainsi aux causes de changement qui modifièrent les mœurs ; il suffit en effet que l'élite civilisatrice se fonde, par des croisements inévitables, dans la race inférieure, pour que les usages de cette dernière reprissent le dessus. L'art, au contraire, s'il subit toujours l'influence du milieu où il se trouve, ne se modifie que lentement. Ainsi les renseignements fournis par la sculpture devraient-ils ici être antidatés de quelques siècles, puisqu'elle est sans doute en retard sur la civilisation qui l'environne. En revanche, les indications recueillies n'en ont que plus de portée, car, dans ces conditions, la sculpture a dû échapper aux variations momentanées du goût public.

Ainsi averti, nous allons, dans deux premiers chapitres, étudier le costume et les bijoux que montrent nos représentations, sans nous inquiéter de savoir qui les porte. Puis, dans un troisième, muni des indications ainsi recueillies, nous essaierons d'établir un tableau de la civilisation čame ; cherchant à déterminer dans une série de chapitres, et dans la mesure où la chose est possible, le ou les types de la race — le rôle et la situation sociale des personnages qui paraissent dans nos bas-reliefs — les moyens que possédait cette civilisation. Un dernier groupe de chapitres nous permettra de déterminer, mais dans son apparence extérieure seulement, la religion des Čams.

M. Maspéroles a utilisés dans son *Royaume du Champa*. Ils ne paraissent pas apporter d'éclaircissements nouveaux sur les points spéciaux qui nous occupent.

Nous citons ces divers passages sous les abréviations suivantes : 1° *Méridionaux* ; 2° *Si yang tch'ao kong tien lou* ; 3° *Yuan che lei pien* ; 4° *Mémoires sur les Chinois*.

CHAPITRE PREMIER

LA CIVILISATION RÉVÉLÉE PAR L'ART. — LE COSTUME ⁽¹⁾

Simplicité du costume ; données chinoises. — Vêtements du torse : tunique, maillot. — Vêtements du bas du corps : sampot et sarong ⁽²⁾. — Langouti, pantalon. — Sampot. — Écharpes, devantier, décor contourné. — Indications chronologiques. — Sarong. — Étoffes ⁽³⁾. — Coiffure ⁽⁴⁾ ; textes chinois ; discussion. — Division. — Première période : cheveux et chignon ; — diadème ; — *mukuṭa* ; — plaque de nuque. — Deuxième période : cheveux et chignon ; — diadème, *mukuṭa* ; — coiffure cylindrique. — Symboles sur la coiffure — Résumé, indications chronologiques. — Chaussure ⁽⁵⁾. — Conclusion.

Ce qui frappe tout d'abord, dans l'examen le plus superficiel du vêtement porté par les figures ébènes de toute époque, c'est sa simplicité : les reins seuls, et au plus les jambes, sont voilés ; tout le reste du corps est nu, même le torse chez les femmes. Une telle réduction des surfaces couvertes nous étonne et pour un peu nous ferait crier au sauvage ; c'est cependant le spectacle, souvent charmant par la pureté des formes découvertes, qu'offrent les dernières cours indigènes de Java, par ailleurs des plus raffinées. Ma Touan-lin, du reste, ne nous laisse aucun doute à cet égard, au moins pour le ^{iv}^e siècle : « Les hommes et les femmes du Lin-yi, déclare-t-il, n'ont pas d'autre costume qu'un lé de toile de kipeï, enroulé autour du corps ⁽⁶⁾. » Vers l'époque où ce dernier faisait sa recension, son

⁽¹⁾ Planches CLXXV à CLXXIX.

⁽²⁾ Planche CLXXV et CLXXVI.

⁽³⁾ Planche CLXXVII.

⁽⁴⁾ Planches CLXXVIII et CLXXIX.

⁽⁵⁾ Planche CLXXV.

⁽⁶⁾ *Méridionaux*, p. 420. Le kipeï paraît être le kapok, coton qui s'échappe du fruit du faux-cotonnier.

compatriote Tcheou Ta-kouan s'étonne d'une simplicité semblable au Cambodge : « Les femmes comme les hommes ne portent qu'un morceau d'étoffe qui leur entoure les reins, laissant découverte leur poitrine blanche comme le lait⁽¹⁾... », et il s'agit bien, comme le montre tout le passage, des femmes de qualité, les seules qui puissent garder la peau blanche ; il précise d'ailleurs : « il en est ainsi même pour les épouses du souverain⁽²⁾ ». D'autre part une anecdote de la chronique des rois de Pagan nous montre qu'à la même époque, ceux-ci avaient aussi le torse nu⁽³⁾.

Les textes chinois qui se rapportent au Tchan-tch'eng mentionnent encore la même simplicité pour les courtisans, mais nous apprennent qu'à cette époque les rois revêtent une robe longue par-dessus le sarong⁽⁴⁾. Cependant, un texte antérieur de Ma Touan-lin mentionne l'emploi de la tunique à manches étroites comme général. Il est vrai que, par contre, le même texte dit que le roi a les bras nus⁽⁵⁾. Enfin, il nous fut montré, dans le trésor des rois ċams, de nombreuses robes (aujourd'hui brûlées), pour la plupart annamites, mais quelques-unes de décor ċam, et qui étaient données comme les vêtements royaux. Nous avons fait habiller le mari de la vieille descendante des rois ċams de l'un de ces costumes, et les photographies prises le montrent ainsi vêtu⁽⁶⁾ (fig. 73) : pantalon très large brodé,



Fig. 73. — Restitution d'un costume de roi ċam, avec les vêtements du trésor royal de Thinh Mỹ.

(1) PELLIOU, *B.E.F.E.-O.*, II, p. 451.

(2) *Ibid.*

(3) HUBER, *B.E.F.E.-O.*, IX, p. 636.

Il est vrai que cette chronique est relativement moderne, étant écrite sous

le règne de Bodanpaya (1784-1819).

(4) *Si yang Ich'ao kong tien lou*, p. 321.

(5) *Méridionaux*, p. 541.

(6) Voir également CH. CARPEAUX, *les Ruines d'Angkor*, p. 72, fig. 95.

écharpe tombante, tunique qui descend à mi-jambe et qui, bien que fendue dans le bas et boutonnée sur le côté, à l'annamite, n'a pas les manches larges des robes de mandarins : elle porte en outre une bande de décor sur le bord du lé qui vient s'accrocher sous le bras, tradition vraisemblable de la broderie qui garnissait autrefois l'ouverture de la tunique lorsqu'elle était, comme chez les femmes d'aujourd'hui, simplement échancrée sur la poitrine. Il est chaussé de pantoufles et porte sur la tête une sorte de coiffe dorée et pailletée, plus mince en avant, et qui, d'après les Čams, était la coiffure civile du prince. C'est apparemment sous ce costume que les officiers de *la Galathée* virent en 1720 un des derniers rois čams ⁽¹⁾.

Pour compléter cette première série d'informations, ajoutons que, si les hommes, parmi les Čams actuels, ont à peu près abandonné le costume national, prêtres (fig. 74) et femmes l'ont conservé en partie. Les uns et les autres portent le sarong, vêtement ancien, et la tunique ⁽²⁾, qui, comme nous l'avons vu, ne paraît, au dire des Chinois, que dans la seconde période de l'histoire čame ; elle tombe droite chez les prêtres ; elle est au contraire très ajustée chez les femmes, aux bras et sur la poitrine, et coupée d'un décolletage étroit, en pointe qui descend entre les seins.

Que nous indique la sculpture au point de vue de ce vêtement de dessus ? Rien, et il semble bien que, s'il fut d'usage courant, l'observation formulée dans l'introduction de cette partie s'applique pleinement. Les hommes pouvaient se vêtir de tuniques, mais le sculpteur, respectueux des traditions, représentait encore divinités et rois le torse nu.

Peut-être usa-t-il cependant d'un compromis : un certain nombre de statues, dans la seconde période et vers sa fin, semblent avoir le torse recouvert d'un maillot très ajusté. Il n'est qu'un seul cas où la présence de ce maillot soit certaine, c'est sur le *bodhisattva* de Phưóc Tĩnh, contemporain sans doute de Pō Klaun Garai et par suite alors

(1) Cf. E. M. DURAND, *B.E.F.E.-O.*, V, p. 385.

(2) Cf. CABATON, *Nouvelles recherches sur les Chams*, p. 24, fig. 3, et p. 26, fig. 5.

du ^{xiv}^e siècle. Le torse est en effet rayé de bandes concentriques à l'échancrure du cou — et l'hypothèse peu vraisemblable d'un tatouage écartée — seule est admissible celle d'un vêtement très ajusté, rayé de bandes horizontales. A partir de cette époque d'ail-



Fig. 74. — Prêtres čams *kaphir* (*).

leurs, les statues présentent souvent sur le haut de la poitrine un décor large (fig. 75) et sans épaisseur qui descend en accolade sur la poitrine : plutôt qu'un collier plat, ce peut être fort bien le bord brodé d'un maillot; cependant, il serait peu vraisemblable en ce cas qu'un semblable motif ne parût pas en un point quelconque

(*) Desservants du temple de Pō Klaun sur laquelle s'appuie le plus vieux n'a rien de rituel et n'est qu'un outil agricole. Garai qu'on aperçoit au fond. La hampe

des bras, et il n'en est rien ; une seule explication est possible : peut-être le maillot finissait-il sous les bracelets d'avant-bras ou de bras.



Fig. 75. — Tō Lý. Statue du roi Pō Klauñ Gahul.

Hauteur totale : 1 m. 30.

d'un usage si fréquent chez les Càms, et le sculpteur a-t-il négligé le décor plat pour laisser toute l'importance au bracelet en relief. Ce compromis répondit peut-être à une réalité, et le passage de Ma

Touan-lin qui se rapporte aux bras nus du roi, s'éclaire ainsi d'un jour tout particulier. Les gens du Tehan-tch'eng ont pu fort bien, comme aujourd'hui les danseuses cambodgiennes qui représentent les princes anciens, porter un maillot de ce genre sous la tunique, évitant ainsi, pour les femmes, l'embarras de paraître la gorge nue, lorsqu'elles devaient, pour quelque raison, retirer le vêtement supérieur ; les femmes ċames actuelles, en ce cas, si elles sont jeunes, ne restent jamais, au moins devant l'Européen, la poitrine dévêtue ; faute de ce maillot, elles sont obligées de rouler leur tunique en écharpe tombante, sous les aisselles, au-dessus des seins. L'existence de ce maillot dans les derniers siècles de la puissance ċame est donc une hypothèse assez vraisemblable : un fait semble la confirmer. Le piédestal de Trà Kiêu montre nettement, et cela dès l'époque la plus ancienne, l'emploi d'un maillot collant pour les membres inférieurs, lorsque les femmes faisaient fonction de danseuses.

Quant au vêtement principal, qui cache le bas du corps, affirmé par les textes comme par les sculptures, il est encore le costume habituel de bon nombre de peuples d'Extrême-Orient, Malais, Birmans, Javanais, Cambodgiens, Siamois, etc. ; à peu près abandonné, sauf par les femmes, chez les ċams de l'Annam, il est encore utilisé par tous les ċams du Cambodge. Il consiste en une pièce d'étoffe plus ou moins large, suivant qu'elle doit servir de sampot ou de sarong ⁽¹⁾.

Il est probable que sous le sampot, et peut-être sous le sarong, était porté une sorte de caleçon ou une fine étoffe serrée, analogue au langouti indien. C'est en ce seul élément que consiste le costume

(1) Sampot est le mot qui désigne l'espèce de culotte obtenue avec cette pièce chez les Cambodgiens et les Siamois : enroulée autour des hanches et des cuisses, elle est ramenée entre les jambes et rattachée par derrière à la ceinture chez les premiers, ou bien pend en avant et en arrière en deux masses épaisses de plis

chez les Javanais. Le sarong, pièce d'étoffe aussi longue, et d'ordinaire plus large, est d'abord posé de même, mais n'est pas relevé dans la ceinture, et constitue ainsi une sorte de jupe qui, d'habitude, forme un groupe de plis en avant, tandis qu'en arrière elle est tendue et dessine les fesses. Cf. LAJONQUIÈRE, *I.K.*, I, p. xcy.

des ascètes et parfois des serviteurs : les ascètes ⁽¹⁾, sans doute par esprit de mortification, aussi nus que la pudeur le permet, les serviteurs ⁽²⁾ pour plus de liberté dans les mouvements. Parfois ce vêtement de dessous se réduit à une simple bande qui passe entre les jambes ⁽³⁾ ; elle s'attache, comme sans doute le langouti, à une cordelette qui serre la taille, et ne se retire jamais puisqu'elle reste visible sur les figures nues ⁽⁴⁾. C'est au contraire un véritable pantalon collant pour les danseuses ⁽⁵⁾.

Comment la pièce d'étoffe qui constitue le vêtement principal était-elle portée par les Čams anciens ? Les renseignements fournis par la sculpture sont contradictoires. Seule, la forme en sarong, propre aux femmes, est claire. Lorsque le vêtement est court et ne descend guère au-dessous du genou, c'est-à-dire dans tous les cas où nous l'avons désigné par le mot sampot, il est fort difficile de savoir s'il s'agit réellement d'un sampot, ou d'un sarong réduit, autrement dit si les pans sont ramenés dans la ceinture ou si la pièce d'étoffe droite tombe en une courte jupe, comme une basquine de danseuse qui serait dépourvue de ses épaisseurs de gaze ; une troisième supposition est également possible, et le même vêtement pourrait être considéré comme un véritable caleçon court. C'est ainsi qu'il paraît sur le Gañeça de Mí Son E₅, qu'on le regarde par devant ⁽⁶⁾ ou surtout qu'on l'examine par derrière.

Ce troisième parti semble devoir être écarté ; un détail précis au piédestal de Trà Kiệu paraît trancher la difficulté : sur un des personnages, l'étoffe, très collante, couvre bien les deux cuisses, mais irrégulièrement, et ceci, presque inévitable avec le sampot, paraît impossible dans le cas d'un caleçon ajusté ⁽⁷⁾ (pl. CLXXV-G).

(1) Piédestaux de Mí Son A₁₀ et E₁. Cf. *I.C.*, I, p. 442, fig. 91 et 92.

(2) Serviteurs, piédestal de Đông Dương. Cf. *I.C.*, I, p. 476, fig. 106 K, et p. 477, fig. 107 N ; musiciens du tympan de Mí Son C₁. Cf. *I.C.*, I, p. 391, fig. 86, etc.

(3) Bhrngi du tympan de Mí Son A'₁. Cf. *I.C.*, I, p. 361, fig. 77.

(4) Petite figure d'enfant des tympans de C₁ et de A'₁ à Mí Son. Cf. *I.C.*, I, p. 391, fig. 86, et p. 361, fig. 77.

(5) Piédestal de Trà Kiệu. Cf. *I.C.*, I, p. 293, fig. 64.

(6) Cf. *I.C.*, I, p. 147, fig. 94.

(7) Personnages divers de ce piédestal. Cf. *I.C.*, I, p. 293, fig. 61. Une des figures

Le second mode exista certainement, et nous en avons des exemples typiques dans la jupe minuscule, presque écossaise, des Çiva aux tympans de Mĩ Son ⁽¹⁾.

La forme qui semble la plus courante, bien que sa traduction soit toujours assez peu claire, est bien celle du sampot ⁽²⁾, plus ramassé, il est vrai, que les Cambodgiens ne le portent de nos jours. Le fait paraît des plus probables, mais cette solution présente encore quelques difficultés. Quel sens, en effet, faut-il donner à la combinaison la plus représentée à l'origine ? Tandis que l'étoffe est serrée sur les cuisses, un grand pan plissé tombe jusqu'à terre ⁽³⁾ (m. pl.-C, H, I). Ce pan appartient-il au sampot ? N'est-ce pas plutôt le bout d'une écharpe nouée sur celui-ci autour des reins ? Notons tout d'abord qu'une masse de plis, qui peut correspondre au retour d'étoffe serré dans le bord supérieur du sampot, existe toujours en avant et souvent en ar-



Fig. 76. — Pō Klauñ Garai.

Tour principale, tympan de la porte d'entrée. Hauteur : 1 m. 50.

anciennes de l'art khmèr, le Harihara de Mahà Rosēi (49), apporte une nouvelle indication : le pan qui passe entre les cuisses est si serré qu'au premier abord la figure vue du côté postérieur semble porter un caleçon ; mais un long pan antérieur tombe extrêmement bas : le renseignement est d'autant plus probant que le vêtement est divisé suivant la double individualité du dieu, et que la partie correspondant à ce sampot d'étoffe est une peau de tigre attachée à la ceinture : elle accuse nettement par le contraste la disposition vraie du sampot.

⁽¹⁾ Mĩ Son A₁ et C₁. Cf. *I.C.*, I, p. 361, fig. 77 et p. 394, fig. 86, et encore : dan-

seuses du piédestal de Trā Kiệu. Cf. *I.C.*, I, p. 295, fig. 64. Umā de Chánh Lọ. Cf. *I.C.*, I, p. 230, fig. 43.

⁽²⁾ Génie du tympan de Mĩ Son F₁. Cf. *I.C.*, I, p. 425, fig. 95. Çiva à cheval de U'u Diệm. Cf. *I.C.*, I, p. 548, fig. 420, *Dvārapāla* de Nhan Tháp, lutteur de Khương Mỹ. Cf. *I.C.*, I, p. 266, fig. 52. Singes d'un bas-relief. Cf. *I.C.*, I, p. 370, fig. 434, 432. Çiva de Drañ Lai et *bodhisattva* de Phưóc Tịnh.

⁽³⁾ Gaṇeça et guerriers debout du tympan de A₁ à Mĩ Son. Cf. *I.C.*, I, p. 361, fig. 77 ; et C₁. Cf. *I.C.*, I, p. 394, fig. 86 ; figures de Khương Mỹ. Cf. *I.C.*, I, p. 259 et sqq., fig. 48 à 50.

rière, au côté de ce pan tombant : c'est déjà là une grave présomption qu'il s'agisse, pour le pan, d'une écharpe supplémentaire, car pan retenu et pan tombant feraient double emploi. Mais nous en avons des garanties plus sûres. L'existence d'une peau de tigre nouée en écharpe autour des reins du Gañeça de Mĩ Sơn E₅ ⁽¹⁾ montre la possibilité d'emploi d'écharpes, et la question est définitivement tranchée par le soin avec lequel le sculpteur de Trà Kiệu a distingué, dans le costume de ses petits personnages, l'écharpe du sampot, la première ornée de perles saillantes, tandis que le second est distinctement rayé ou couvert de décors sans épaisseur (pl. CLXXV-A, E).

La question du sampot présente encore d'autres difficultés. Il ne garde pas en effet la même apparence dans la sculpture čame de l'origine aux derniers jours ; dans la seconde période, le long pan antérieur dont nous venons de parler et que nous pensons correspondre à l'extrémité d'une écharpe, disparaît pour être remplacé soit par un devantier souvent multiple ⁽²⁾, soit par une sorte de décor plat qui s'infléchit sur un côté ⁽³⁾ (fig. 76 et 77, et m. pl.-K, J, M, O). Ce changement correspond-il à une modification réelle du costume, à l'introduction d'un motif nouveau, comme les cornes d'épaules des costumes de généraux au théâtre annamite, cornes dont nous avons retrouvé des spécimens dans le trésor des rois čams ⁽⁴⁾ ? Est-ce une stylisation de la masse des plis antérieurs déjà signalée ou d'un pan d'écharpe ⁽⁵⁾ ? Cette dernière hypothèse paraît assez vraisemblable pour le motif contourné, car elle nous paraît très conforme à l'abus de stylisation de l'époque ; par contre, le devantier nous semble mieux devoir s'expliquer par l'interprétation d'un motif réel, soit utile, comme la bourse que les Annamites et les

⁽¹⁾ Cf. note 6, p. 306.

⁽²⁾ Tympan de Linh Thái, par exemple. Cf. *I.G.*, I., p. 509 et sqq., fig. 418 et 419.

⁽³⁾ Sur le Čiva du tympan de Pō Klanũ Garai (fig. 76), ce décor paraît suspendu à la ceinture.

⁽⁴⁾ *B.E.F.E.-O.*, V, p. 45, n° 23.

⁽⁵⁾ Posés différemment et dans une manière aussi conventionnelle, sont traités les pans d'écharpe derrière la figure de Čiva au tympan de la tour d'entrée de Pō Klanũ Garai (fig. 76).

Chinois portent à la ceinture sur leur ventre, soit décoratif, comme en montrent les Buddha ou Bodhisattva siamois dans leurs riches costumes.

Peut-être est-ce à l'abandon des écharpes qu'on doit le grand



Fig. 77. — Yañ Mum.

Śiva. Hauteur : 1 m. 20 environ.

développement de ces deux derniers motifs. Écharpe et grand pan tombant verticalement qui, sans doute, en est une forme, ne présentent pas de caractères bien tranchés ; le second est régulièrement plissé : la première, parfois de la même étoffe que le sampot ⁽¹⁾, plus

⁽¹⁾ Trầ Kiệu, piédestal, personnage 4 du panneau C.

souvent différente et ornée de perles ⁽¹⁾, est une fois une peau de tigre ⁽²⁾. L'écharpe qui forme ceinture est souvent nouée dans le dos et devant; elle ne paraît jamais servir à porter quelque objet. Elle n'interdit pas l'emploi de ceintures décoratives soit serrées ⁽³⁾, soit tombantes ⁽⁴⁾. Parfois c'est l'écharpe même qui pend et forme anse en avant ⁽⁵⁾ ou en arrière du corps ⁽⁶⁾ (fig. 112).

Certaines figures montrent le devantier simple ⁽⁷⁾; il est souvent multiple, double ⁽⁸⁾, quadruple ⁽⁹⁾, enrichi de décors ⁽¹⁰⁾; il se confond parfois avec le pan antérieur ou l'écharpe tombante ⁽¹¹⁾, tandis qu'il tient aussi à lui seul la place de tout le sampot ⁽¹²⁾.

La première origine du décor contourné se trouve peut-être dans la grande masse de plis qui figurent sur le sampot des figures anciennes ⁽¹³⁾; généralement assez simple ⁽¹⁴⁾, il se charge parfois de décors ⁽¹⁵⁾ et devient à l'occasion un véritable motif de rinceaux ⁽¹⁶⁾ (pl. CLXXV-M) ⁽¹⁷⁾. A Chánh Lô, il est indépendant et se dégage sous une véritable petite jupe, simple convention sans doute, tandis qu'à Pō Klaun Garai ⁽¹⁸⁾, c'est un vrai caleçon qu'il accompagne et qui s'orne des plis flottants d'une écharpe traités d'une façon aussi conventionnelle. Une des dernières figures čames, la Pō Bī Attakan de Mông Đưc, montre encore le même décor, mais d'une façon très inattendue, en avant d'un sarong (fig. 78).

⁽¹⁾ Même piédestal, figures A₆₃ 7.

⁽²⁾ Gañeça de Mĩ Son E₅. Cf. *I.C.*, I, p. 417, fig. 94.

⁽³⁾ *Id.*

⁽⁴⁾ Guerrier du tympan de Mĩ Son C. Cf. *I. C.*, I, p. 391, fig. 86.

⁽⁵⁾ *Dvārapāla* des fausses portes de Hoà Lai, tour centrale (fig. 69).

⁽⁶⁾ Çiva de Trầ Kiệu ? n° 47 du Jardin de Tourane.

⁽⁷⁾ Çiva ascète de Chuà Hlang. Cf. *B. E.F.E.-O.*, I, p. 411, fig. 74; de Thập Tháp et du dépôt de Bình Định. Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 412, fig. 75.

⁽⁸⁾ Vişnu de Linh Thái. Cf. *I.C.*, I, p. 509, fig. 418.

⁽⁹⁾ Çiva des Tours d'argent. Cf. *I.C.*, I, p. 464.

⁽¹⁰⁾ Çiva de Đại Hữu (fig. 108).

⁽¹¹⁾ Figures d'antéfixe d'angle à Dương, Long.

⁽¹²⁾ Lions cariatides au même monument, fig. 53 et pl. CLXXIII-B.

⁽¹³⁾ Piédestal de Trầ Kiệu, face C, personnage 3. Cf. *I.C.*, I, p. 295, fig. 63.

⁽¹⁴⁾ Tympan brisé de Nhậ Tháp.

⁽¹⁵⁾ Çiva de Drañ Lai (fig. 105), *bodhisatva* de Phước Tịnh.

⁽¹⁶⁾ Çiva de Yañ Mum (fig. 77).

⁽¹⁷⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 230, fig. 43.

⁽¹⁸⁾ Tympan de façade de la tour principale (fig. 76).

On voit que l'étude du sampot est loin d'offrir des données bien précises; elle fournit en revanche des indications très sûres au point de vue chronologique. Nous avons vu que les figures datées exactement de la première période⁽¹⁾ ne présentent jamais le devantier ou le décor contourné qui, au contraire, sont propres aux figures de la seconde⁽²⁾. Les deux dernières formes se rencontrent ensemble⁽³⁾, parfois unies dans la même figure⁽⁴⁾: elles ont donc coexisté et caractérisent la seconde période, comme le sampot à grand pan antérieur tombant caractérise la première.

Le sarong nous retiendra moins longtemps (pl. CLXXVI); sauf dans un exemple⁽⁵⁾ (m. pl.-C), il est toujours porté très serré. Dans la plupart des cas, il est muni d'un grand pan vertical en avant et en arrière, accompagné d'une masse latérale de plis (m. pl. -B,D,E, F.): est-ce ici une écharpe tombante comme pour le sampot? Le sarong est parfois double⁽⁶⁾; la jupe supérieure peut présenter des plis et se retrousser en avant pour dégager celle qui se trouve dessous⁽⁷⁾ (fig. 79 et m. pl.-A). Cette jupe supérieure n'est jamais portée par les hommes quand ils revêtent le sarong; par contre, on voit quelque chose d'analogue sur le sampot à l'occasion⁽⁸⁾.

Il est peu d'espérer de connaître jamais *de visu* la couleur de ces



Fig. 78. — Pō Nagar de Mông Đưc.
Pō Biā Attakan.

Hauteur: 0 m. 50 environ.

(1) Tympan de Mĩ Sơn C₁ et A'₁, F₁, de Nha Trang tour principale, piédestaux de Mĩ Sơn E₁, Đống Dương, etc.

(2) Devantier: Mĩ Sơn G₁, Visnũ de Biền Hoà; décor contourné, Pō Klaũ Garai, Çiva de Draũ Lai.

(3) Thũ Thiẽn.

(4) Bas-relief de Linh Thái. Cf. I.C., I, p. 511. Le décor contourné a été oublié

sur la figure 119, en même temps que les mots « et pli tombant », ligne 11, après « à deux faces ».

(5) Déesse de Thạch Hàn.

(6) Umā au tympan de Uu Điem. Cf. I. C., I, p. 518, fig. 120.

(7) Statue androgyne de Đống Phúc.

(8) Çiva du tympan de Pō Klaũ Garai (fig. 76).

vêtements; les derniers, conservés au trésor de Tĩnh Mỹ, ont brûlé récemment; ils n'étaient d'ailleurs pas très caractéristiques et, sauf pour les décors de broderies, étaient de soie annamite ou chinoise,

voire européenne. Mais les textes chinois nous donnent quelques renseignements sur leur couleur, et les ciselures sur les statues nous ont gardé nombre de dessins d'étoffes à des époques diverses (pl. CLXXVII).

Des textes chinois, un seul me paraît devoir être accepté. Les Eunuques du ^{xv}^e siècle disent que le noir, le jaune, le rouge (ou le pourpre) sont les couleurs autorisées, tandis que le port du blanc doit être puni de mort⁽¹⁾; le roi lui-même ne paraît pas porter cette couleur⁽²⁾, qui est aujourd'hui celle des prêtres. Les *Mémoires sur les Chinois* nous apprennent bien, d'autre part, que le peuple s'habille de simple toile, d'un bleu tirant sur le noir, mais ils ajoutent qu'il y a peine de mort pour qui revêt des vêtements de couleur jaune⁽³⁾, ce qui semble indiquer nettement que le passage ne s'applique plus aux vrais



Fig. 79. — Đồng Phức.

Statue androgyne.

Hauteur : 0 m. 80 environ (*).

Çams, mais aux colons annamites qui les ont remplacés. Les femmes d'aujourd'hui, qui seules n'ont pas encore pris le costume des vainqueurs, portent le sarong blanc et la tunique d'un vert dur.

(*) Les bras, mains et pieds sont restitués.

(1) *Si yang teh'ao kong tien lou*, p. 231 et sqq.

(2) *Si yang teh'ao kong tien lou*, p. 231 et sqq.

(3) *Mémoires sur les Chinois*, p. 44 et sqq.

Les textes chinois antérieurs à ceux que nous venons de citer s'accordent pour indiquer le bariolage des étoffes, et les décors ciselés confirment cette donnée : ces étoffes devaient ressembler beaucoup aux « bati » ⁽¹⁾ de Java, rayés comme ceux-ci en hauteur, en largeur ou en diagonale, ornés de fleurettes, de losanges, de dents de scie, d'arabesques : ils reçurent à la dernière époque le décor, alors classique, de rosaces quadrilobées. Nous en donnons quelques exemples dans la planche CLXXVII-B, E. C. A. J. Les étoffes actuelles, unies généralement, ne nous offrent aucun renseignement utile ; seules d'étroites écharpes de fil de soie et d'or, d'une élégante composition, rappellent un peu les riches broderies figurées sur les sculptures ⁽²⁾. Encore la pauvreté des Ćams actuels ne leur permet-elle plus de se servir de ces riches ornements, et ce dernier art aura disparu complètement dans quelques années.

L'étude de la coiffure Ćame est encore plus complexe que celle du vêtement, et les contradictions avec les textes chinois bien plus difficiles à résoudre. Le premier renseignement nous est fourni par Ma Touan-lin et doit provenir d'une source du IV^e siècle. « Le roi, dit-il, porte un bonnet de forme élevée », littéralement de la forme du bonnet appelé « tcheng-fou », coiffure de cérémonie dont la figure est représentée dans le *San-ts'ai-t'ou-hoeï*, section du costume, livre I, folio 15 (fig. 80), « orné de fleurs d'or et garni d'une houppe de soie ⁽³⁾ ». Or cette forme de coiffure, qui paraît fréquemment dans les monuments du Cambodge primitif (VI^e-IX^e siècle) ⁽⁴⁾, ne figure jamais dans l'art Ćam de

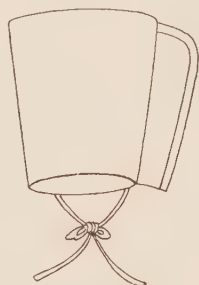


Fig. 80.
Tcheng-fou.

(D'après une figure du
San-ts'ai-t'ou-hoeï.)

(1) Voir note 1, p. 249.

(2) Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, p. 2, fig. 1. Les Ćams furent célèbres autrefois par leurs merveilleuses étoffes. Elles constituaient d'ailleurs la part la plus importante de leurs tributs à la Chine et étaient assez appréciées pour devenir à leur tour la matière des cadeaux du grand empire aux

peuples voisins. C'est ainsi qu'un certain nombre de ces tissus pénétrèrent au XVI^e siècle au Japon. Cf. *B.E.F.E.-O.*, XIII, 7, p. 104.

(3) *Méridionaux*, p. 243.

(4) LAJONQUIÈRE, *I. K.*, I, p. LXXX, XCIV, XCV et fig. 45. D'après AYMONIER (*Cambodge*, I, p. 58), il semble que de nos jours

la première période ; elle n'apparaît au Čampa avec une date certaine qu'à Pō Klaun Garai au début du xiv^e siècle : on la rencontre antérieurement, mais au Binh Định seulement, dans quelques statues, qui, pour d'autres détails (devantier au sampot, etc.), ne peuvent être plus anciennes que le début de la seconde période et sont vraisemblablement moins vieilles.

A l'époque où les Eunuques visitent le royaume čam⁽¹⁾, au temps même où cette sculpture est figurée sur toutes les représentations divines ou royales, ils signalent nettement, à notre étonnement justifié, que le roi porte un *mukuta* : une triple couronne d'or garnie de fleurs en relief⁽²⁾. Ses courtisans, il est vrai, sont coiffés différemment, mais leur coiffure est absente de la sculpture contemporaine : ils portent des chapeaux faits de tresse de *radjañ*, suivant la forme de celui du roi ; il ne s'agit plus ici, évidemment, de la couronne triple, mais bien plutôt sans doute d'un de ces chapeaux de route comme nous en avons vu au trésor de Lawang⁽³⁾, sortes de vastes panamas où les franges d'or signalées pour distinguer le rang des courtisans⁽⁴⁾ peuvent s'attacher facilement, alors qu'elles ne peuvent guère se concilier avec l'idée d'un *mukuta* ou d'une mitre.

Cette double contradiction à des époques différentes peut-elle s'expliquer, en dehors des retards supposés précédemment dans l'expression de la sculpture ? La dualité de la coiffure royale, révélée par l'examen du trésor des rois čams, permet de proposer à ce sujet une hypothèse assez plausible. Le trésor de Tĩnh Mỹ contient deux types de couronnes royales, l'une en mitre cylindrique⁽⁵⁾, par suite analogue à la coiffure représentée sur les statues de la deuxième période et à celle décrite par le voyageur du iv^e siècle auquel Ma

une coiffure assez analogue, mais garnie de bords, soit employée par le roi dans ses premières promenades. Si l'addition des bords n'est qu'une concession possible aux mœurs européennes, cette coiffure pourrait être un dernier souvenir de la mitre cylindrique ancienne.

(1) Début du xv^e siècle.

(2) *Si yang tcha'o kong tien lou*, p. 232.

(3) Cf. *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 44, n^o 14, lire « recouvrait » et non « décorait ».

(4) Voir note 2.

(5) Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, p. 40, fig. 23 et 24.

Touan-lin emprunta le passage cité, pareille également à celle figurée dans les représentations du Cambodge primitif. L'autre, toute différente de masse comme de matière, rappelle un peu la coiffure que portait à la Renaissance le doge de Venise ⁽¹⁾. La première est donnée par les Ćams actuels comme insigne de la prééminence royale dans le domaine religieux ; l'autre, celle-là même qui figure dans un simulacre de couronnement exécuté sur l'ordre du regretté Odend'hal et que prit le mari de la dernière femme de race royale, lorsqu'à notre demande il se vêtit en roi Ćam (fig. 73), serait l'insigne du pouvoir au temporel. Or, nos Chinois ne durent apercevoir le prince qu'en audience politique, et nos images de divinités sont essentiellement du domaine religieux. Ne peut-on pas supposer, dans ces conditions, qu'une dualité semblable ait existé aux temps anciens chez les Ćams du Lin-yi ? La couronne religieuse eût été au début le *mukuta*, l'insigne civil la mitre. Cette distinction se serait perdue chez les Ćams du Tchan-teh'eng, et les deux types de coiffure y eussent été portés par les princes indifféremment. Enfin, chez les derniers Ćams, le *mukuta* ayant disparu, la mitre, de matière plus précieuse, aurait gardé la valeur religieuse, tandis que la coiffure civile était simplement faite d'étoffe brodée. Quelques faits semblent confirmer cette hypothèse. Dans les sculptures anciennes, les *apsaras*, personnages divins, se distinguent, dans les bas-reliefs, des personnages divers, grands seigneurs ou divinités représentées sur terre, par leurs *mukuta* qui s'opposent aux simples coiffures en cheveux des autres ⁽²⁾. En niches, tous les orants, qu'on peut vraisemblablement considérer comme des prêtres en prière, sont toujours coiffés de ce même *mukuta*.

Pourquoi cette opposition se serait-elle perdue au cours de la seconde période ? C'est ce qu'il est moins aisé de déterminer. La prédominance momentanée de l'art cubique, qui correspond

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, p. 42, fig. 25 et 26 et ici fig. 42. *I.C.*, I, p. 361, fig. 77 et p. 391, fig. 86; de Phòng Lê (fig. 114), et piédestal de Trà Kiêu. Cf. *I.C.*, I, p. 294, fig. 61.

⁽²⁾ Tympan de Mĩ Sơn A₁ et C₁. Cf.

peut-être à quelque influence mal connue ⁽¹⁾, semble indiquer à ce propos un changement dans les mœurs, et sur les bas-reliefs des piédestaux de Đống Dương le *mukuta* paraît être d'un usage presque général, puisque la plupart même des serviteurs en sont ornés ⁽²⁾. Dans la seconde période, la même mode se maintient; le *mukuta* est devenu la coiffure à peu près unique des statues, quand il était si rare auparavant, et les quelques bas-reliefs qui nous représentent le roi dans la vie civile ⁽³⁾ le montrent coiffé de cette façon; il n'est donc pas étonnant que les Chinois l'aient ainsi décrit. Par contre, les figures de Ājiva ascète adoptent la mitre cylindrique, qui semble ainsi prendre à son tour une valeur religieuse.

En résumé, une opposition nette existe entre deux formes de coiffure presque en tout temps; elle eût été au début entre le *mukuta*, rare, et la mitre cylindrique — puis entre la mitre cylindrique et le *mukuta* devenu commun — enfin entre la même mitre et le bonnet d'étoffe, les premiers termes se rapportant successivement aux insignes religieux, les seconds aux civils.

Les autres textes chinois ne font plus mention de couronnes ou de chapeaux. Le passage de Ma Touan-lin qui se rapporte au Lin-yi s'applique aux femmes: « Elles nouent leurs cheveux au sommet de la tête en forme de marteau ⁽⁴⁾, » dit-il, et cette expression s'applique à merveille à une petite figure, bien postérieure, il est vrai, de sept siècles peut-être, qui accompagne la déesse de Pô Nagar à Nha Trang (fig. 146 et pl. CLXXVII-D). Le texte qui correspond au Tchan-teh'eng dit au contraire: « Les cheveux sont noués au sommet de la tête, mais de façon à laisser flotter leur extrémité derrière le cou..., les femmes nouent leurs cheveux comme les hommes, sans peigne et sans aiguille de tête ⁽⁵⁾ ». La

⁽¹⁾ Une incursion malaise signalée en 767 (MASPÉRO, *Royaume du Champa*, p. 550, note 5) est-elle un indice correspondant à ce développement de l'art cubique?

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 470 et sqq., fig. 404-407.

⁽³⁾ Le roi entre ses femmes sur les linteaux de Mí Son E₄ et de Chánh Lô, (fig. 90), le roi (?) combattant (dépôt de Binh Định) (fig. 97).

⁽⁴⁾ *Méridionaux*, p. 423

⁽⁵⁾ *Méridionaux*, p. 541.

figure d'ascète du piédestal de Mĩ Son E₁ ⁽¹⁾ peut illustrer la première proposition, mais c'est une exception et d'ailleurs antérieure ⁽²⁾. En général, les sculptures anciennes seules nous montrent des cheveux libres. Au Binh Định, qui fut le centre du Tchan-tch'eng, et dans tout l'art de la seconde période, on ne voit plus que des coiffures serrées et le plus souvent enfermées dans un *mukuta* ou une haute mitre.

Le dernier texte est relativement moderne: « Leurs cheveux qu'ils ne tressent ni ne peignent et qu'ils laissent flotter sur leurs épaules, tels que la nature les leur a donnés, leur servent de coëffure... Les femmes paraissent ne pas négliger entièrement leurs cheveux qu'elles portent pour l'ordinaire en queue ou en cadennettes ⁽³⁾. » Là encore, il n'est question d'aucune espèce de coiffe, et cependant les derniers monuments ċams ne nous montrent jamais les cheveux apparents. Peut-être d'ailleurs le texte s'applique-t-il aux gens du peuple et non aux seigneurs qui, seuls, sont figurés dans nos effigies funéraires. Il se peut aussi que le texte cité nous signale un état intermédiaire entre les anciennes habitudes ċames et celles que les vaincus devaient prendre au contact de leurs vainqueurs. Car à cette heure les ċams mâles ont à peu près adopté la coiffure annamite. Parmi les derniers rois quelques-uns mêmes avaient dû se mettre à réunir, comme leurs dominateurs, leurs cheveux en un chignon derrière la tête, car il est difficile de trouver quelque autre explication plausible à l'entaille qui coupe le derrière de la mitre de Pō Klaun Mōh Nai au trésor de Tỉnh Mỹ ⁽⁴⁾. Seuls, les prêtres ont gardé une coiffure spéciale ⁽⁵⁾; elle ne figure pas dans les sculptures. Quant aux femmes, elles nouent leurs cheveux sur le haut de la tête, mais en laissant toujours des mèches flottantes qui

(1) Cf. *I.C.*, I, p. 410, fig. 90 bis.

(2) La note sur le Tchan-tch'eng doit s'enfermer entre le x^e et le xiii^e et le piédestal de Mĩ Son E₁ est vraisemblablement du vii^e ou du viii^e siècle.

(3) *Mémoires sur les Chinois*, p. 44.

(4) Cf. *B.E.F.E.O.*, V, p. 40, fig. 23. L'explication fournie par les ċams et invoquant la vassalité du roi comme raison à cette coupure ne tient pas debout.

(5) Cf. *B.E.F.E.O.*, V, p. 44, n^{os} 15 à 17.

leur donnent l'air d'avoir une chevelure en désordre, détail qui explique peut-être l'observation du dernier Chinois, faite, il est vrai, à propos des hommes.

Voyons, maintenant que nous connaissons les réserves qu'il faut faire au sujet des indications fournies par la sculpture, ce qu'elle nous apprend. Remarquons tout d'abord que la coiffure n'y a jamais un caractère utilitaire ; en aucun cas elle n'abrite la tête contre les intempéries ; c'est toujours un ornement, et dont l'importance croît avec le temps.

Lorsque l'art élam apparaît tout constitué au ^{vii}^e siècle, des figures représentées côte à côte, les unes ont les cheveux réunis en un énorme chignon vertical, d'autres ont un simple diadème à sa base, chez d'autres encore il est complètement enveloppé dans une sautoiseuse gaine, le *mukata*. Ce sont, juxtaposés, les trois états probables de l'histoire de ce dernier. A l'origine, les cheveux durent simplement être réunis en un haut chignon ; puis par goût de decor et pour les maintenir plus aisément, ils furent encerclés, à la base, d'un diadème, aux étages de la coiffure, de couronnes plus ou moins riches ; il n'y avait qu'un pas à faire alors pour obtenir une forme stable et d'un effet de richesse considérable en réunissant les diverses bagues en un motif unique, le *mukata*. Ce n'est là qu'une hypothèse, et bien certainement ce processus, s'il est exact, doit être antérieur au Campa ; il se serait produit longtemps avant, au sein du peuple civilisateur, mais on sait qu'en art les formes terminales ne sont jamais transmises seules, que les états intermédiaires se conservent fort longtemps à côté des états plus récents, comme variante, et se transmettent avec les derniers. Nous remercions d'ailleurs cette hypothèse, que pour la facilité qu'elle offre au classement du nombre énorme d'observations recueillies.

Avant d'étudier le haut chignon, constatons d'abord que les coiffures les plus simples sont représentées à l'origine ; c'est dire qu'à Mésopotamie un certain nombre de personnages n'ont point de coiffure du tout, soit que, comme les deux figures décharnées des tympans de

A₁ et C₁ à Mĩ Sơn ⁽¹⁾, ils aient les cheveux indiqués à plat, sur la tête, avec une raie médiane, ou bien que les cheveux soient simplement très courts, comme aux figures nues des mêmes tympans. Les cheveux longs sont parfois flottants, soit séparés au milieu du front ⁽²⁾, soit sans divisions et tombant en grosses mèches ⁽³⁾ (pl. CLXXVIII-C), ou crépus mais libres ⁽⁴⁾. Le meilleur exemple de cette coiffure si simple est donné par les figurines qui occupent la marche supérieure au perron du piédestal de Mĩ Sơn E₁ (m. pl.-H) ⁽⁵⁾. Sur le même piédestal le flûtiste de la niche N. nous offre un type de coiffure mixte. La plus grosse part en est serrée en chignon, mais l'extrémité s'échappe libre ; il en est de même pour le guitariste opposé ⁽⁶⁾ ; le chignon est ici beaucoup plus haut.

La forme la plus naturelle de coiffure après les cheveux libres est le chignon ramassé sur le derrière de la tête ⁽⁷⁾. Chose curieuse, il n'est jamais représenté, au moins d'une façon normale, dans nos sculptures. Par contre on voit en un grand nombre de cas une disposition des plus bizarres. Les cheveux sont réunis à côté de la tête en un chignon rond énorme, presque aussi gros et parfois plus volumineux que celle-ci (fig. 81 et m. pl.-E, G, I). Une telle coiffure est des plus difficiles à porter ; elle serait déjà gênante en arrière, elle doit être insupportable latéralement, faisant travailler



Fig. 81. — Mĩ Sơn G.
Métope de bahut de C₄ (?). Guerrier volant. Hauteur : 0 m. 45 environ.

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 361, fig. 77 et p. 391, fig. 86.

⁽²⁾ Orants des niches du soubassement de Mĩ Sơn F₁.

⁽³⁾ Têtes de Phú Ninh.

⁽⁴⁾ Figure de date indécise conservée dans le pagodon N.-E. à Nha Trang, figure piétinée par Çiva sur le tympan A'₁ de Mĩ Sơn. Cf. *I.C.*, I, p. 364, fig. 77.

⁽⁵⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 409, fig. 90 c.

⁽⁶⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 440, fig. 90 bis.

⁽⁷⁾ Cavaliers des métopes d'arc de Mĩ Sơn G ; serviteurs aux frises des fenêtres de Mĩ Sơn D₁ ; piédestal de Trà Kiệu. Cf. *I.C.*, I, p. 294, fig. 61 à 64 ; guerriers du bas-relief des singes au musée de l'École. Cf. *I.C.*, I, p. 570, fig. 131, 132 ; groupe de femmes aux Tours d'argent (fig. 82).

tous les muscles du cou d'un seul côté ⁽¹⁾ ; en outre, elle n'apparaît jamais que sur les bas-reliefs ; même des deux seuls exemples de chignons en ronde bosse que nous possédions, l'un, celui de la petite déesse de Nha Trang (xi^e siècle) (fig. 146 et pl. CLXXVIII-D), est dans l'axe de la tête, et l'autre plus typique encore, fragment de même



Fig. 82 — Tours d'argent.

Frises de femmes. Largeur totale : 0 m. 90.

époque découvert à Chánh Lô, montre une grosse boule suspendue sur la nuque : tout cela conduit à reconnaître dans cette indication une de ces nombreuses et déconcertantes conventions du sculpteur cham. De face, la tête masquait le chignon, et le sculpteur, frappé de son importance, n'aura trouvé d'autre moyen de le figurer que de le représenter à côté.

Le plus grand nombre des représentations, surtout des statues, a les cheveux relevés en une masse cylindro-conique. L'une des statues de Mí Son, la divinité de A'₄ nous en donne un excellent exemple

⁽¹⁾ Elle paraît cependant possible, car l'École, qui, pour son état de conservation, ne doit pas être très ancien, montre un

(fig. 83) : le chignon très haut est serré en deux niveaux différents par une natte circulaire, avec, sur le côté, dans l'axe des oreilles, une chute régulière de mèches. Autant qu'on peut s'en rendre compte, on ne pourrait obtenir cette coiffure compliquée qu'en relevant et en tirant en l'air la chevelure des trois quarts de la tête pour la rabattre ensuite en arrière ; une certaine quantité de cheveux réservée sur le derrière de la tête fournirait les nattes qui entourent le chignon aux divers étages, tandis que les mèches latérales seraient prises dans le reste gardé libre près des oreilles. Une semblable coiffure exige, comme les énormes chignons ronds représentés, une masse formidable de cheveux naturellement crépés et sans doute l'emploi d'un cosmétique capable de les maintenir en place une fois montés. Les Orientaux n'en sont pas avares, et, d'ailleurs, une scène du piédestal de Đống Dượng⁽¹⁾ nous montre un guerrier trempant ses longs cheveux dans une huile sans doute parfumée. La coiffure du Çiva de A'₄ se termine en haut par un petit croissant et un décor repley en avant comme une épingle de métal ; elle contribuait sans doute à maintenir en place cet échafaudage compliqué.



Fig. 83. — Mĩ Son A'₄.

Tête du Çiva.

Hauteur : 0 m. 25 environ.

Cette coiffure est caractéristique, et, à quelques détails près, nous la retrouvons dans toutes les sculptures de l'art primitif⁽²⁾. La divi-

chignon de cette sorte au côté de la tête.

(1) Cf. *I.C.*, I, p. 476, fig. 106-O cadre supérieur.

(2) Tympan de Mĩ Son A'₁ et C₁. Cf. *I.C.*, I, p. 361, fig. 77 et p. 391, fig. 86 ; statues de A₂₋₇. Cf. *I.C.*, I, p. 353, fig. 76 et B₇₋₁₃ ; piédestal de Mĩ Son E₁. Cf. *I.C.*, I, p. 409, fig. 90-92 ; musiciens du tympan

de la tour principale à Nha Trang, monuments datés de l'art primitif et Lakṣmĩ de Trà Kiệu, sculpture du Quảng Trị, etc. Au tympan de Phông Lê, le Çiva porte une coiffure de ce genre que nous avons décrite par erreur, sur des notes prises au début de nos recherches, comme un *mukuta*. Cf. *I.C.*, I, p. 321.

nitité de C_4 à Mĩ Sơn, qui a tant de rapports avec celle de A'_4 , a la même coiffure ; la terminaison seule en diffère légèrement. De la dernière attache, au-dessus du troisième lien horizontal, cinq mèches recourbées en arrière se retroussent légèrement à la façon d'un



Fig. 84. — Đồng Phức.
Tête de la statue androgyne.
Hauteur : 0 m. 20 environ.

éventail de *nāga*. Les deux mèches latérales retombent verticalement et commencent la chute régulière des côtés. Sur une des statuettes A_{2-7} les mèches latérales sont redoublées. Parfois, des figures d'ascètes ⁽¹⁾ montrent de hauts chignons énormes, à multiples rayures horizontales, peut-être spiraliqes (pl. CLXXVIII-A, B). Plus rarement le haut chignon se réduit à une boule au sommet de la tête ⁽²⁾ (fig. 84). Enfin, sur un fragment de tympan conservé à U'u Điem, un guerrier est coiffé d'un haut chignon d'étrange composition, qui rappelle la coiffure des guerriers sauvages du défilé d'Ankor Vat ⁽³⁾.

Nous voyons le diadème employé avec les trois formes de coiffure. Sans chignon il ne paraît guère, et d'une façon presque exclusive qu'aux figures de Khương Mỹ et sur une statue de Çiva obèse à Quá Giàng.

Avec le chignon rond, il caractérise, sur les frises des fenêtres de Mĩ Sơn D_4 , les personnages principaux : il est plus richement ouvragé au piédestal de Trà Kiệu, et le grand chignon relevé très

⁽¹⁾ N° 61 du Jardin de Tourane, piédestal de Mĩ Sơn E_4 . Cf. *I.C.*, I, p. 409, fig. 90-92.

⁽²⁾ Statue androgyne de Đồng Phức,

Vişnu dans le tympan de Trach Phô (fig. 445).

⁽³⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 520, fig. 421.

haut est parfois entouré d'une résille⁽¹⁾ ou serré d'un fil de perles⁽²⁾ (m. pl.-I). Au tympan de Phong Lê, il enserre la coiffure des musiciennes, et l'une, contre l'habitude, paraît avoir le chignon traversé d'un peigne ou d'une forte aiguille.



Fig. 83. — Đống Dương I.

Garuda, fragment du pignon du vestibule de la tour principale (?). Hauteur : 1 m. 05.

Le chignon en hauteur enfermé à la base dans un diadème est mal représenté dans l'art primitif. Il n'en est guère comme exemple que la coiffure à quatre divisions en section horizontale des deux

⁽¹⁾ Figure 42 du panneau A.

⁽²⁾ Figures 10 et 42 du panneau C.

Skanda, qui paraît propre à ce génie, et la statue du pagodon N.-E. de Nha Trang; encore celle-ci pourrait-elle bien être postérieure.

La petite statue assise de M. Lemire ⁽¹⁾ nous donne un spécimen très rare de ce que nous pourrions appeler le semi-*mukuta*, haut chignon à étages séparés par des anneaux ciselés; sous le diadème qui forme l'anneau inférieur les cheveux pendent sur les épaules.

Quant au véritable *mukuta*, il figure dans l'art primitif, surtout dans la forme la plus simple, à un seul étage; c'est la coiffure par excellence dans l'art cubique ⁽²⁾ (pl. CLXXVIII-J, L, M). Nous avons mieux qu'une représentation en sculpture, nous en avons une réduction à mi-grandeur (fig. 88) qui provient de la découverte du petit trésor de Mĩ Son ⁽³⁾ (m. pl.-K). Il se compose d'une coiffe en argent arrêtée en bas par un rang de cinq grandes plaques d'or ciselées et munie d'un frontal, d'or également, qui descend devant les oreilles. La coiffe, ronde dans le bas, devient polygonale au sommet qui forme bague, et s'orne d'un fleuron d'or à chaque angle, tandis qu'un groupe de feuilles d'or enserre en pointe terminale une améthyste brute ou mieux une pierre de lune. Une grande plaque d'or lisse descend en couvre-nuque sur le cou.

La coiffe se termine ici dans le haut en hexagone; elle est plus souvent arrêtée en carré dans l'art cubique ⁽⁴⁾. Presque toujours elle est, de même qu'ici, incurvée en dedans (fig. 85); cependant les *dvārapāla* de la tour centrale de Hoà Lai la montrent parfois convexe.

La forme complexe, à plusieurs rangs de décors généralement indiqués par de simples étages de feuilles lancéolées, trop petites pour qu'une ciselure y soit figurée, est peu représentée dans la première période. C'est la coiffure réservée aux *apsaras* (fig. 86) et aux

(1) Cf. *I.C.*, I, p. 581, fig. 134, donnée depuis par lui au musée de l'École.

(2) Génie du tympan de F₁ à Mĩ Son. Cf. *I.C.*, I, p. 425, fig. 95, *dvārapāla* de la tour centrale à Hoà Lai, de Đông Dương. Cf. *I.C.*, I, p. 490, fig. 114, 112, etc.

(3) Cf. *B.E.F.E.-O.*, III, p. 664, fig. 31.

(4) Génie du tympan de Mĩ Son F₁ et *dvārapāla* de Đông Dương, voir note 2; Çiva assis et debout de la salle III à Đông Dương (fig. 71).

orants. Quel que soit le nombre des étages qui, rarement, atteint cinq, ils sont toujours très nettement séparés.

Nous ne pouvons passer à la seconde période sans signaler un curieux détail de coiffure qui n'est pas propre au *mukuta*, bien que celui de Mĩ Son nous en donne l'exemple le plus typique : c'est



Fig. 86. — Pô Nagar de Nha Trang.

Tour principale, tête d'*apsaras* pièce d'accent. Hauteur : 0 m. 33.

une plaque enfermée entre deux arcs de cercle qui forme le derrière de la coiffure ; elle prend la forme d'une marguerite allongée (m. pl.-L₁) en arrière du *mukuta* du Ravana de Mĩ Son F₁, des Çiva assis de Đống Dươg I et des divers *drārapala* de ce monument ; elle est reconnaissable derrière le diadème de ceux de Khương Mỹ et d'une statue annamitisée de Quá Giảng ; enfin, elle paraît même.

et avec la plus grande netteté, sur les cheveux flottants de la figure agenouillée au degré supérieur du piédestal de Mĩ Sơn E₄ ⁽¹⁾ (pl. CLXXVIII-H). Nous en ignorons le rôle.

Reprenons dans la seconde période l'étude des différents modes de coiffure. Les cheveux dans le dos deviennent excessivement rares, et seules les servantes les portent ainsi au bas-relief de Đai Hửu : le grand chignon rond ne se retrouve guère que sur le bas-relief des femmes signalé comme provenant des Tours d'argent (fig. 82) et sur le génie de l'arbre dans la scène de guerre du dépôt de Binh Định ⁽²⁾ (fig. 97) ; enfin il caractérise encore les servantes et danseuses aux linteaux de E₄ à Mĩ Sơn et à ceux de Chánh Lộ (fig. 90).

Le chignon sur le sommet de la tête, haut ou sphérique, est plus fréquent. Nous trouvons les deux aux *apsaras* inférieures du retable de Thũ Thiệu, aux linteaux déjà cités. Mais le chignon rond paraît seul exactement compris. L'autre, sauf dans les copies d'édifices et, par suite, de sculptures anciennes, paraît n'être plus qu'une tradition : le chignon affecte des formes impossibles sur la joueuse de flûte de Chiền Đàng ⁽³⁾ (pl. CLXXIX-J), sur les orants des fausses portes aux mêmes tours, qui, si la règle primitive avait été observée, auraient dû recevoir plutôt des *mukuta*. Enfin un des brahmanes du tympan C au musée du Trocadéro porte le haut chignon en spirale réservé dans la période précédente aux ascètes, tandis que les autres personnages sont coiffés d'une sorte de turban, exceptionnel ici comme au Cambodge, et qui montre les plus grands rapports avec celui qu'on voit dans l'Inde aux bas-reliefs de Barhut.

Le diadème seul, sans chignon, ne reparait plus après l'art primitif. Chánh Lộ nous donne un exemple unique du chignon rond avec le diadème ; comme nous l'avons dit, le chignon est ici en arrière. Le haut chignon encerclé d'un diadème à la base est représenté maigrement par les *dvārapāla* de E₄ à Mĩ Sơn (fig. 110) et

⁽¹⁾ Cf. I.C., I, p. 409, fig. 90 C.

⁽³⁾ Cf. I.C., I, p. 276.

⁽²⁾ Cf. I.C., I, p. 175, n° 26.

l'Umā de Chánh Lộ ⁽¹⁾. Enfin nous n'avons dans cette période qu'un seul exemple de *mukuta* à étage unique, celui des figures qui sortent du *makara* de Chánh Lộ ⁽²⁾. Mais la perfection de cette dernière pièce nous fait supposer un réemploi et la présence de ce *mukuta* si simple, anormal à cette époque, ne fait que confirmer cette hypothèse.

Le *mukuta* à étages multiples tient la place de beaucoup la plus importante : c'est, peut-on dire, la coiffure générale des figures de la seconde période ⁽³⁾. Le Çiva des Tours d'argent a un *mukuta* qui montre une dizaine de rangs de décor ⁽⁴⁾; sur la plupart des têtes de Thập Tháp ⁽⁵⁾ (m. pl. -B), le nombre des rangs augmente encore, il faut qu'ils se varient à la grande statue de Linh Thái ⁽⁶⁾ pour se distinguer; devenus si minces et par suite si peu saillants, ils s'enferment dans une masse presque unie et le *mukuta* se rapproche de plus en plus de la forme d'une tiare. Il devient même complètement lisse et le décor s'y grave alors. Peut-être, d'ailleurs, quelque coiffure antérieure, d'étoffe couverte de broderies, préparait-elle à cette modification, car le nain de Đồng Dương S. 8 *bis* présente une coiffure en forme de cône curviligne chargé de fleurons qui semble plutôt la traduction de broderies que d'un modèle d'orfèvrerie (pl. CLXXVIII-N). Cette statue peut d'ailleurs n'être pas aussi ancienne que les parties principales du monument, et il n'est pas impossible qu'elle soit contemporaine des mauvaises additions de basse époque, la porterie III et les tours I'. Ces mitres lisses se rencontrent partout dans la seconde période et revêtent parfois de très jolis décors ⁽⁷⁾. Au Vişnu C du musée Guimet, les ogives concentriques sont sans doute l'interprétation de godrons qui portaient du

(1) Cf. *I.C.*, I, p. 230, fig. 43.

(2) Cf. *I.C.*, I, p. 231, fig. 44.

(3) *Apsaras* principales du retable de Thù Thiện, guerriers de la scène n° 26 du dépôt de Binh Định, Pō Klaun Garai, etc.

(4) FOURNEREAU, *les Ruines khmères*, pl. 106.

(5) Presque toutes détruites à cette heure.

(6) Linh Thái. Cf. *I.C.*, I, p. 509, fig. 118; Phước Tịnh, etc.

(7) Têtes isolées de Chánh Lộ, tympan S. 4 de Chiên Đăng. Cf. *I.C.*, I, p. 275, fig. 54; tympan grossiers de Mí Sơn G₁, etc.

sommet comme nous montre un débris de tympan à Văn Trưng (pl. CLXXIX-G).

Mais cette surface lisse paraît bientôt trop simple, elle s'étrangle en un ou deux niveaux⁽¹⁾ et, pour la même raison, le diadème reprend une importance qu'il avait perdue, quand il ne devient pas dévorant⁽²⁾ (m. pl.-E, F, H). On cherche aussi à donner de l'intérêt à cette surface unie en l'évidant pour laisser voir les cheveux au travers⁽³⁾ (m. pl.-C). Ce ne sont pas les seules modifications. La mitre aux nombreux rangs de décors que porte le Çiva du tympan de Pō Klaun Garai présente une légère arête en avant et s'incurve légèrement en ce sens. D'autres statues ne tardent pas à exagérer cette forme⁽⁴⁾ et ces coiffures étranges se couvrent de décors⁽⁵⁾ (m. pl.-A, D). C'est encore ce motif, mais arrondi et extrêmement réduit, qui fait la coiffure d'une des reines de Pō Romē (m. pl.-I) ; au trésor de Tĩnh Mỹ, elle devient une petite capsule d'or ajourée, légèrement inclinée en avant où une nervure médiane la divise, coiffe minuscule et gracieuse où les dernières reines enfermaient le petit chignon qu'elles relevaient sur le dessus de la tête⁽⁶⁾.

A quelle date exactement apparut dans la sculpture la coiffure cylindrique ? C'est ce qu'il est à peu près impossible de déterminer d'une façon précise. Nous la voyons employée sur les figures rapportées de Thủ Thiệu par M. Lemire⁽⁷⁾, sur le Çiva inscrit de Đại Hữu et sur les ascètes du dépôt de Bình Định⁽⁸⁾ (m. pl.-K, L). La présence du devantier sur toutes ces statues les montre clairement

(1) Mĩ Sơn G₁, Phước Tĩnh, Vişnu de Biên Hoà. Cf. *I.C.*, I, p. 554, fig. 427.

(2) Çiva de Văn Mũm, de Drah Lai.

(3) Phước Tĩnh : Bodhisattva et Lakṣmī, Lakṣmī S. 23 de Trà Kiệu.

(4) Statues des tympanes de G₁ à Mĩ Sơn, *apsaras* du marché de Nước Mặn, pièces d'accent en *apsaras* de Pō Klaun Garai.

(5) Statues de Pō Nagar de Mông Đức.

(6) Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, p. 42, n° 47,

fig. 27 et 28, p. 44 et ici fig. 42, sur la boîte noire et à ses côtés.

(7) LEMIRE, *Conférence...* (voir p. 267, note 5), p. 3.

(8) Nous trouvons encore cette mitre sur deux statues, le petit Vişnu de Nha Trang et la figure d'Umā désignée par les Chams sous le nom de Pō Pan : elles peuvent toutes deux avoir pour origine l'art primitif khmèr, étant toutes deux aisément transportables.

de la seconde période. Les caractères architectoniques de la tour de Thù Thiên semblent l'indiquer postérieure aux Tours d'argent, sans cependant qu'on puisse l'en écarter beaucoup. Il est donc possible qu'elle date des débuts de la seconde période ; il est, par contre, certain qu'elle n'est pas antérieure. Le *mukhalinga* de Pō Klaun Garai nous donne au ^{xiv}^e siècle un bel exemple de cette mitre, tandis que les seuls spécimens qui figurent ailleurs sur des tympans sont ceux de Linh Thái ⁽¹⁾ et de Pō Romē. Lorsqu'avec la statue du roi Pō Romē commence la série des effigies funéraires du Bình Thuận, la coiffure cylindrique est la seule adoptée par les hommes, mais les femmes la portent aussi à l'occasion ⁽²⁾. Elle s'est légèrement modifiée, peut-être sous l'influence de la mitre recourbée en avant des *apsaras* de Pō Klaun Garai, etc. Les coiffures qui s'en ressentent le plus sont celles des reines de Thanh Hiếu, mais les mitres mêmes des rois, jusqu'à celle de Tịch Mỹ, participent encore de cette forme par l'inclinaison du plan supérieur et la nervure qu'il présente souvent (m. pl.-N, M, O, P). Celle de Pō Romē, dont la statue peut être rapportée à la première moitié du ^{xvii}^e siècle, est celle qui se rapproche le plus de la coiffure que porte le *mukhalinga* de Pō Klaun Garai. Les faits se trouvent ainsi confirmer la tradition qui fait des statues funéraires du Bình Thuận les derniers monuments de l'art cham.

Le Ćampa a peu usé des symboles dans la coiffure. Nous n'avons à signaler en ce sens que la présence d'une petite figure assise devant le chignon d'une tête de Đại Hữu et l'inscription de l'*omkāra* sur la mitre du Ćiva au même point. Peut-être la tiare d'une tête de Thập Tháp porte-t-elle aussi, figurée en décor, la syllabe sacrée? (m. pl.-B).

Si nous résumons cette longue étude, nous trouvons que la coiffure en cheveux sans décor, qu'ils soient flottants, en chignon rond ou en chignon haut, ne dépasse guère la première période. Le diadème seul ou enfermant un chignon rond est spécial à cette même période.

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 66, fig. 13 ; p. 46, fig. 7.

⁽²⁾ *Kut* de femmes à Thanh Hiếu.

Le *mukuta* à un étage caractérise plutôt l'art cubique. Quant au *mukuta* à plusieurs rangs de décors, il apparaît dans la première période et les rangs s'y multiplient dans la seconde, jusqu'à constituer une forme de tiare, droite ou inclinée ; enfin, la fin de la seconde période est marquée par l'emploi de la coiffure cylindrique qui paraît durer jusqu'à la chute du Ćampa.

Sur la question de la chaussure, textes chinois et renseignements fournis par la sculpture s'accordent cette fois. Ma Touan-lin, dans le passage rapporté au iv^e siècle nous apprend que « les gens distingués chaussent des souliers de cuir, tandis que les gens du commun vont nu-pieds ⁽¹⁾ ». Au Tchan-tch'eng, « le roi a les pieds chaussés simplement de sandales de cuir ⁽²⁾ ». Au xv^e siècle, « seul le roi est chaussé, les courtisanes vont nu-pieds ⁽³⁾ », « tous vont nu-pieds ⁽⁴⁾ », est-il dit dans les *Mémoires sur les Chinois*. Les officiers de la *Galathée* virent le roi seul chaussé ⁽⁵⁾. Enfin aujourd'hui personne ne porte chaussure, si ce n'est, dans les cérémonies, la botte annamite avec le reste du même costume, voire le soulier européen.

Nous ne trouvons que quelques rares représentations de chaussures dans l'art Ćam, et réparties uniformément sur toute sa durée (pl. CLXXV). Ce sont des sandales attachées par une bride aux pieds des moines bouddhistes de Đống Dương (m. pl.-N) et du Ćiva de Drañ Lai ; avec la bride ornée au fragment n^o 17 du dépôt de Bình Định, au *bodhisattva* de Phước Tịnh (m. pl.-D) et sur un débris de statue à Chương Mỹ (m. pl.-B) ; de véritables pantoufles aux pieds de la statue à quatre bras de Khương Mỹ ⁽¹⁾, aux *drārapāla* de Trường An (m. pl.-L), aux Ćiva du tympan de Pō Klaun Garai et de Nhạn Tháp (m. pl.-F), dans ces deux derniers cas ornés d'un rang de perles autour de l'ouverture. Toutes les autres figures, même les plus somptueusement vêtues, ont les pieds nus.

⁽¹⁾ *Méridionaux*, p. 423.

⁽²⁾ *Id.*, p. 541.

⁽³⁾ *Sì yang tch'ao kong tien lou*, p. 321 et sqq.

⁽⁴⁾ *Mémoires sur les Chinois*, p. 44 et sqq.

⁽⁵⁾ Cf. E.-M. DURAND, *B.E.F.E.-O.*, V, p. 386.

Nous avons examiné l'aspect du costume čam dans toute la durée du malheureux royaume. On voit que ce costume s'est très peu modifié et se compléta seulement sous l'influence vraisemblable des voisins annamites, qui, vêtus suivant la mode chinoise, durent porter toujours des costumes cachant complètement le corps. Ce costume čam n'est pas, dans son ensemble, différent de ceux des autres populations civilisées par l'Inde : le mode de coiffure seul lui donna, semble-t-il, un esprit un peu spécial.

CHAPITRE II

LA CIVILISATION RÉVÉLÉE PAR L'ART. — LA PARURE ⁽¹⁾

Goût des Ćams pour les bijoux ; absence de bagues dans la sculpture. — Observations générales. — Série des bijoux. — Bijoux d'oreilles : disques ; — boutons ; — anneaux ; — pendants d'oreilles ; — crochets d'oreilles et déformation du lobe. — Bracelets : d'avant-bras ; — de bras ; — de chevilles ; — supplémentaires. — Colliers. — Gorgerin. — Ceintures : corselet ; — ceinture de taille ; — pendante. — Cordon brahmanique. — Matière et valeur des bijoux.

Si, avant d'étudier les bijoux que montrent les sculptures Ćames, nous consultons suivant la méthode adoptée les divers textes qui s'y rapportent et les coutumes actuelles des Ćams, nous n'obtenons aucun renseignement précis : ils nous confirment seulement ce qu'indiquent au premier examen nos statues, le goût effréné des Ćams pour les bijoux. A ce titre un passage d'une inscription du ix^e siècle est caractéristique. Il est question d'un roi « orné de paillettes d'or qui pendent enfilées avec des aiguës-marines et des perles brillantes..., protégé par un parasol blanc..., ayant le corps tout entier paré de diadèmes, de ceintures, de colliers, de pendants d'oreilles faits de rangées de rubis... ⁽²⁾ ». Un passage d'une relation du xvi^e siècle sur les rois de Pegou confirme cette passion très orientale. « Le roi de Pego... porte plus de valleur de rubiz sur luy que ne vaut une bonne grosse cité, et les porte aux doïdz des piedz et aux jambes. Il

⁽¹⁾ Planches CLXXVII et CLXXI.

p. 231, stèle de Pô Nagar de Mông Đức,

⁽²⁾ BERGAIGNE, *Insc. sansk. de Campā*,

insc. 14.

porte grosses manilles d'or qui sont toutes chargées de rubiz et en a tous les doïdz des mains pleins, et ses oreilles pendent plus d'un doïd pour le contrepois des bagues qu'il y porte...⁽¹⁾ » Ce passage est intéressant à retenir parce qu'il montre clairement qu'au xvi^e siècle la mode des oreilles distendues existait encore en certains points de l'Indochine et parce que l'auteur insiste sur le nombre des bagues aux mains comme aux pieds. Les inscriptions çames mentionnent également des bagues. L'une, de 1157, parle de « doigts chargés de bagues brillantes de l'éclat des gemmes...⁽²⁾ » Diverses fouilles en ont mis à jour un petit nombre, ici l'une enchâssant une pierre de lune ou une améthyste bleue⁽³⁾, là deux autres en argent⁽⁴⁾, ailleurs un mince anneau d'or dont la pierre a disparu⁽⁵⁾ ou un simple fil d'or rouge⁽⁶⁾. Le trésor de Tĩnh Mỹ en contient plusieurs, et c'est encore l'ornement favori des Çams, à l'encontre des Annamites qui préfèrent mettre leur fortune en réserve au cou de leurs femmes sous forme de colliers d'or. Les bagues semblent donc toujours avoir été d'un usage général chez les Çams⁽⁷⁾ : or jamais une bague n'orne une de nos sculptures. Il y a là une contradiction fort curieuse et qui ne s'expliquerait guère que par l'absence de cet ornement chez le peuple civilisateur⁽⁸⁾. Faute de plus ancienne, nous donnons ici le

(1) *Voyages de Ludovico di Varthema*, traduction de Balarin de Raconis, publiée par M. SCHEFER, in-4. Paris, Leroux, 1888. Le texte italien a paru en 1510 deux ans après le retour du voyageur.

(2) Cf. FINOT, *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 961, Mĩ Son XX B, insc. 100.

(3) Dépôt de la tour primitive S. de Pô Nagar de Nha Trang, 781.

(4) Salle de la tour principale de Pô Klauñ Garai; sans doute peu anciennes. Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 410, fig. 73.

(5) Chantier de Mĩ Son.

(6) Fouilles de Hoà Lai.

(7) Le trésor de Mĩ Son, il est vrai, n'en possède pas, mais il ne faut pas oublier que les bijoux doivent en être portés par une statue et que même des mains de

bronze ont rarement les doigts assez écartés pour qu'on puisse y enfiler des bagues.

(8) Il n'est guère douteux, nous le verrons plus loin, que la civilisation çame ne soit venue de l'Inde et vraisemblablement de la côte E. ; si nous avons peu de témoins de l'art ancien des populations de la côte orientale, par contre nous voyons de nombreuses bagues aux figures du Gandhara : cette mode ne serait-elle pas alors d'origine étrangère à l'Inde et n'avait-elle pas encore, à l'époque de l'expansion de la civilisation indienne sur l'Indochine (premiers siècles de notre ère sans doute), traversé tout le continent indien ? Nous ne pouvons actuellement qu'indiquer le problème.

détail d'une belle bague gardée par les prêtres desservants de Pō Klaun Garai (fig. 87).

Avant de passer en revue les différents bijoux dont se compose une parure éame, il est nécessaire de signaler quelques particularités d'un caractère général. Les bijoux manquent sur un certain

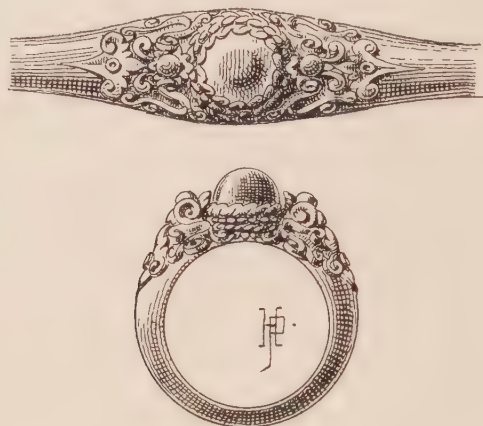


Fig. 87. — Bague du trésor de la première femme de Pō Klaun Garai.
Grandeur.

nombre de statues, soit, comme celles du Buddha, parce qu'il ne doit pas en porter, soit parce que des ornements réels venaient se fixer sur l'idole. Cette coutume n'est pas spéciale à une certaine époque, et dure des premiers aux derniers jours du Āmpa⁽¹⁾. Nous voyons les deux statues de A₄ et de C₁ à Mĩ Son dépourvues de tout bijou sculpté, mais percées de trous qui permettaient d'en fixer de mobiles, au moins aux oreilles. Le petit Skanda de A₂₋₇ au même lieu montre le même détail aux poignets, sans doute pour mieux y assujettir des bracelets. Les deux statues de Đōng Phũc ont un trou percé dans le dessus de la tête, vraisemblablement pour recevoir une aigrette (fig. 84).

⁽¹⁾ Les oreilles percées se rencontrent à Mĩ Son, Đōng Phũc, sur une petite tête de Đai Hũu, sur les effigies funéraires du

Binh Thuận et même les 'kut de Pō Pan-raun Kamar.

Dans un autre cas, les bijoux sont remplacés par des *nāga* qui semblent vivants. Ce sont surtout des figures de Īiva qui montrent cette particularité et les *dvārapāla* ⁽¹⁾ plus que d'autres. Nous ne pensons pas que ces animaux sculptés soient l'interprétation de bijoux spéciaux, mais qu'ils n'ont là qu'une valeur symbolique pour rendre la figure plus terrible, comme les serpents de Méduse ou des Furies; un détail semble le prouver clairement : en quelque sens que



Fig. 88. — Mĩ Sơn C.

Trésor découvert derrière C₇. Au 1/5 environ (*).

le bijou soit placé par suite des mouvements du corps, les têtes des *nāga* restent généralement verticales, au lieu de suivre l'axe du membre.

Bijoux d'oreilles — bracelets — colliers — ceintures — constituent l'ensemble de la parure. Nous y ajouterons le cordon brahmanique, qui semble chez les Āms avoir un peu perdu de sa valeur religieuse pour devenir un simple ornement. Aucun de ces bijoux n'a une prépondérance réelle à une époque déterminée, mais leur

(*) De gauche à droite, en premier plan, bracelet de chevilles (?), collier pendant et, au-dessus, ceinture-corselet, puis gorgerin et bracelet de chevilles (?); au second plan, bracelet de bras, pendant d'oreilles, fleur, autre pendant, bracelet

d'avant-bras; en troisième plan, *līṅga* d'or sur cuve d'argent, écuelle, *mukūṭa*, écuelle, et bracelet de bras; mètre au fond.

⁽¹⁾ *Dvārapāla* de Khương Mỹ, Đồng Dương. I.C., I, fig. 414, 412, p. 490, 491; *mukhaliṅga* de Trạch Phổ (fig. 415).

forme fut sujette à de véritables modes et, de ce chef, peut à l'occasion fournir une utile indication chronologique.

Quel que soit l'aspect des bijoux portés à l'oreille, dès que celle-ci est déformée, et c'est le cas presque constant ici, l'ordre logique oblige à étudier d'abord le bijou qui cause cette déformation, c'est-à-dire le disque enchâssé dans le lobe. Viendra ensuite le bouton saillant qui en dérive et qu'il est parfois assez difficile d'en distinguer; puis l'anneau qui, en rangs multiples, enserre les filets du lobe distendu ou, simple, s'y suspend seul; enfin les pendants d'oreilles qui correspondent au bijou que nous avons pris l'habitude défectueuse de nommer boucle d'oreilles.

Les disques d'oreilles appartiennent en propre à la première période et prédominent dans l'art cubique; ils disparaissent complètement dans la seconde. Ils ne sont représentés à Mĩ Son que sur un des danseurs du piédestal de E₁ ⁽¹⁾ et sur le génie du tympan de F₄ ⁽²⁾. Les autres sculptures de la période primaire ⁽³⁾ en montrent d'assez nombreux exemples, mais toujours chez des êtres irréels, *dvārapāla*, *garuḍa*, *rākṣasa*, parfois *apsaras*. Leur forme est d'un cercle ⁽⁴⁾, d'une fleur ⁽⁵⁾, d'un ovale ⁽⁶⁾, ou d'une amande la pointe en haut ⁽⁷⁾.

Les boutons d'oreilles affectent souvent l'aspect d'une fleur ⁽⁸⁾, du cœur de laquelle descend parfois un fleuron pendant ⁽⁹⁾. Nous les voyons triples en hauteur sur la figure à quatre bras de Khương Mỹ ⁽¹⁰⁾ (pl. CLXXVII-I). Parfois ils sont pendus tout au bas du lobe ⁽¹¹⁾; enfin, ils peuvent être annulaires ⁽¹²⁾. Au Çiva des Tours d'argent, ils sont composés d'une fine tête de lion. A Phước Tịnh, au Bodhi-

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 409, fig. 90 C.

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 425, fig. 95.

⁽³⁾ Khương Mỹ, Hoà Lai, Đồng Dương.

⁽⁴⁾ *Garuḍa* du Jardin de Tourane n° 29 et de la corniche de la tour centrale de Hoà Lai.

⁽⁵⁾ Petits adversaires des *dvārapāla* de Đồng Dương. Cf. *I.C.*, I, p. 489, fig. 111.

⁽⁶⁾ Génie du tympan de F₄ à Mĩ Son (voir note 2) et bas-relief des guerriers et

des singes. Cf. *I.C.*, I, p. 570, fig. 131.

⁽⁷⁾ *Dvārapāla* de Khương Mỹ.

⁽⁸⁾ Divers *garuḍa* du Jardin de Tourane.

⁽⁹⁾ Tête de *garuḍa*, n° 35 du même Jardin.

⁽¹⁰⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 263, fig. 56.

⁽¹¹⁾ Fleur à cinq pétales sur un des guerriers du bas-relief des guerriers et des singes (voir note 6).

⁽¹²⁾ *Lakṣmī* de Xuân Mỹ.

sattva et au Çiva, ils accompagnent d'autres bijoux d'oreilles. Comme on le voit, ils n'appartiennent pas uniquement à la première période, bien qu'ils y soient plus souvent représentés et c'est la forme des bijoux d'oreilles du trésor de Tĩnh Mỹ ⁽⁴⁾.



Fig. 89. — Mĩ Sơn B.

Buste de Skanda. Hauteur de la partie photographiée : 0 m. 20.

Les anneaux multiples du lobe entourent chacun de ses filets comme une gaine ; ils sont pour chacun d'eux en nombre considérable, qui ne semble guère inférieur à une vingtaine et qui dut à l'occasion être bien plus élevé (fig. 89). Peut-être, comme aux

(4) Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, p. 38, fig. 22.

bracelets des Moïs actuels, représentent-ils les nombreuses spires d'un fil métallique enroulé ; peut-être s'agit-il d'anneaux coupés et serrés sur place. Ce décor spécial appartient en propre à l'art primitif ⁽¹⁾ et ne reparait guère ailleurs que dans les copies de cet art au temps d'archaïsme de la seconde période ⁽²⁾. Ils s'accompagnaient parfois de boutons ⁽³⁾ ou de pendants ⁽⁴⁾.

L'anneau simple est fort rare et nous ne le rencontrons guère que trois ou quatre fois ⁽⁵⁾ (pl. CLXXVII-O).

Quant aux pendants d'oreilles, toujours énormes, ils n'appartiennent à aucune période déterminée, et affectent toutes les formes, grappe ⁽⁶⁾, *nāga* ⁽⁷⁾ (m. pl.-Q), disque plein ⁽⁸⁾, ajouré ⁽⁹⁾, losange ⁽¹⁰⁾, triangle ⁽¹¹⁾, ou sont purement ornementaux ⁽¹²⁾ (pl. CLXXI-E). La fin de la seconde période possède en propre une forme d'œuf pointu ⁽¹³⁾ (pl. CLXXVII-F, K) ou de pomme de pin ⁽¹⁴⁾. Ils s'accompagnent parfois de boutons ⁽¹⁵⁾. Le trésor de Mĩ Sơn nous en a gardé d'intéressants spécimens ⁽¹⁶⁾ (fig. 88).

Nous voyons représenter une fois à Trà Kiệu ⁽¹⁷⁾, dans la première période, et souvent au cours de la seconde, un décor bizarre qui mérite une attention particulière, pour les conséquences probables que sa présence entraîne : un certain nombre de figures ⁽¹⁸⁾ montrent, tra-

⁽¹⁾ Skanda de Mĩ Sơn B₃ ; statues de Mĩ Sơn A₂₋₇. Cf. *I.C.*, I, p. 355, fig. 76.

⁽²⁾ *Dvārapāla* de E₄, Umā de Chanh Lộ. Cf. *I.C.*, I, p. 320, fig. 43. Ajoutons la figure de Lakṣmī à Phước Tịnh et le Viṣṇu du tympan de Thi Bô.

⁽³⁾ Mĩ Sơn A₂₋₇ et Skanda B₃.

⁽⁴⁾ Trưông An, *dvārapāla*.

⁽⁵⁾ Danseur de Khưông Mỹ. Cf. *I.C.*, I, p. 262, fig. 49, une figure de la fausse porte S. de la tour N. de Chiền Đàng, Çiva de Đại Hữu ; sur la figure de Lakṣmī S 23 de Trà Kiệu, ils s'accompagnent d'une pendeloque en forme de feuille.

⁽⁶⁾ Çiva de B. Cf. *I.C.*, I, p. 378, fig. 83. Çiva du tympan de Phòng Lộ.

⁽⁷⁾ *Mukhaliṅga* du tympan de Trạch Phổ, tête de Cu Hoan.

⁽⁸⁾ Génie ailé de Khưông Mỹ.

⁽⁹⁾ Viṣṇu E du musée de la Société des Études indochinoises.

⁽¹⁰⁾ Un des *dvārapāla* de Trưông An, Çiva assis de la salle III de Đống Dưông, Çiva obèse de Đống Phúc, Viṣṇu D du Trocadéro.

⁽¹¹⁾ Roi du linteau de E₄ à Mĩ Sơn.

⁽¹²⁾ Pô Nagar de Nha Trang.

⁽¹³⁾ Çiva de Mĩ Sơn H₁.

⁽¹⁴⁾ *Mukhaliṅga* de Pô Klaun Garai, idole de Drañ Lai.

⁽¹⁵⁾ Çiva de Phước Tịnh.

⁽¹⁶⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, III, p. 664, fig. 31.

⁽¹⁷⁾ Personnage 2 panneau C. Cf. *I.C.*, I, fig. 63, p. 295.

⁽¹⁸⁾ Lakṣmī S 23 de Trà Kiệu, Çiva S 24. de même origine ; idole de l'ancien

versant le lobe distendu de l'oreille, un crochet assez important dont la pointe se redresse à l'extérieur (m. pl.-O), et nulle part cet élément n'affecte l'aspect riche d'un bijou ; il semble répondre à une nécessité : sans doute décharger l'oreille du poids énorme de ses riches pendants. Mais, tel qu'il est figuré, il n'a aucune raison d'être, car entre lui et la figure s'étendent les filets du lobe et ceux-ci supporteraient quand même la charge : présenté ainsi, il est d'autant plus inutile que l'allongement du lobe fait reposer les bijoux sur l'épaule, ce qui, dans la plupart des mouvements, diminuerait d'autant l'effet de leur pesanteur ; son rôle ne peut s'expliquer qu'en un seul cas, s'il porte directement les pendants, par suite si ceux-ci ne reposent pas sur l'épaule, si donc l'oreille n'est pas déformée. Ne nous trouvons-nous pas encore en présence d'une de ces conventions de l'artiste dont nous avons trouvé et retrouverons encore d'autres exemples : la distension du lobe ne serait alors dans la sculpture que le souvenir d'une civilisation antérieure, et non la traduction d'une coutume propre aux contemporains du décorateur. La question mérite d'être discutée : elle est intéressante au point de vue artistique, puisqu'elle nous mettrait en présence d'une de ces étranges conventions ; elle ne l'est pas moins au point de vue ethnologique, cette coutume de la déformation des oreilles étant caractéristique de certaines races.

Cette habitude est très vieille en Indochine et les gisements préhistoriques de Samrong Sen montrent un grand nombre de disques d'os, de coquille ou de terre cuite, alors ornés d'une croix, qui ne peuvent être que des bijoux de ce genre. Aujourd'hui encore, au Cambodge, les femmes ont parfois gardé cette coutume⁽¹⁾, et elle est presque générale chez les Moïs de la montagne. Le récit de Varthema⁽²⁾ montre qu'elle existait au Pegou, car le poids d'un bijou pourrait bien arracher une oreille, mais non la distendre jusqu'à

pagodon N.-E. de Nha Trang, divinité D
du musée de la Société des Études indo-
chinoises.

(1) AYMONIER, *Cambodge*, I, p. 39.

(2) Cf. p. 333.

l'épaule : un tel résultat ne peut être obtenu que par une longue préparation, par une distension progressive du lobe depuis l'enfance au moyen de disques de plus en plus larges.

Malgré ces exemples voisins, il semble peu vraisemblable que les Ćams aient eu cette habitude. On sait comment ces coutumes spéciales se perdent difficilement, et nous-mêmes qui nous targuons d'une civilisation supérieure, trouvons tout naturel que nos femmes se percent les oreilles quand nous crions à la barbarie lorsque, dans l'Inde, elles se percent la narine. Un texte chinois ancien peut s'interpréter dans les deux sens : les habitants de Lin-yi, est-il dit, se percent les oreilles pour y suspendre de petits anneaux ⁽¹⁾. Si la traduction est rigoureuse, il semble que le résultat soit bien insignifiant pour justifier une opération aussi longue que la distension du lobe. Le même passage semble impliquer au contraire cette déformation s'il s'agit des multiples anneaux des lobes que nous avons signalés. De toute façon, les Ćams n'usaient pas de cette pratique vers le milieu de leur histoire, car l'on sait combien les habitudes nouvelles sont longues en Orient à se substituer aux anciennes dans la sculpture ; et dès la seconde période nous ne voyons plus les statues porter le bijou naturel d'une oreille déformée, le disque décoratif : au lobe pendant, dont la distension serait devenue inutile, se suspendent de lourds motifs. Bien plus, dès le xv^e siècle ⁽²⁾ et sans doute bien avant ⁽³⁾, l'artiste ne comprend plus la forme qu'il exécute (fig. 143). Dira-t-on alors que les Ćams ont perdu cet usage au contact des Annamites, chez qui il est inconnu ? Il eut, dans ce cas, dû subsister dans les villages retirés du Bình Thuận et parmi les Ćams du Cambodge. Une conclusion définitive s'impose-t-elle ? Je ne sais, mais je crois qu'il était utile de signaler ce curieux problème.

⁽¹⁾ *Méridionaux*, p. 423, passage rapporté au iv^e siècle.

⁽²⁾ Ćiva de Drañ Lai (1409), Ćiva de Yañ Mum, Vişnu de Biên Hoà (1424).

⁽³⁾ Tympan B de la résidence de Qui Nhơn qui provient sans doute de Hưng Thạnh. Cf. *I.C.*, I, p. 143, note 1.

Après les bijoux d'oreilles, les bracelets sont les ornements employés de la façon la plus régulière. Les bracelets d'avant-bras ⁽¹⁾ ne manquent jamais, sauf, naturellement, sur les figures qui ne portent aucun bijou ; les bracelets de bras les accompagnent dans les trois quarts des cas ; ceux de chevilles dans les deux cinquièmes.

Les bracelets d'avant-bras sont simples de forme, en un ou plusieurs anneaux, parfois de perles ⁽²⁾ auxquelles peuvent se suspendre des pendeloques ⁽³⁾, ou bien enchâssées ; ils sont faits aussi de rosaces et quatrefeuilles, alternés parfois, grands et petits, pour former un élégant motif ⁽⁴⁾. Le trésor de Mĩ Sơn en montre en feuilles de lotus ⁽⁶⁾ et celui de Tĩnh Mỹ en demi-anneaux creux ⁽⁷⁾ destinés, paraît-il, à être posés aux bras de la statue sur un gros cordon qui permettait ainsi de les y fixer momentanément.

Le bracelet de bras (pl. CLXXVII-R) porte dans les deux tiers des cas une plaque fleuronée : celui du trésor de Mĩ Sơn en donne un bon exemple ⁽⁸⁾ (fig. 88 et pl. CLXVI-K). Cette plaque est le plus souvent sur le côté extérieur du bras ⁽⁹⁾ ; elle est parfois en avant ⁽¹⁰⁾. Elle peut être entièrement au-dessus du bracelet ⁽¹¹⁾ ou au-dessous comme au-dessus ⁽¹²⁾ (pl. CLXXI-C), mais le plus souvent c'est un fleuron à deux axes dont le centre est fixé sur l'anneau du bracelet, qu'il cache ainsi en partie. Le motif enfin peut se réduire à un fleuron de trois perles vertical ⁽¹³⁾. Lorsqu'il n'occupe que le dessus, il se multiplie ; à la décadence il se répète trois fois ⁽¹⁴⁾ ou même con-

⁽¹⁾ Nous désignons ainsi, par opposition aux bracelets de bras, ceux qui enserment les poignets ; les autres enserrant le bras près de l'épaule.

⁽²⁾ Çiva du tympan de Phong Lê par exemple, fig. 114.

⁽³⁾ *Dvārapāla*, fausse porte S., tour centrale de Hoà Lai.

⁽⁴⁾ Statue gare de Phanrang.

⁽⁵⁾ Seconde déesse de Pô Nagar de Mông Đức.

⁽⁶⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, III, p. 664, fig. 31.

⁽⁷⁾ Cf. *B.E.F.E. O.*, V, p. 37, fig. 21.

⁽⁸⁾ Voir note 6.

⁽⁹⁾ Statue de Pô Nagar de Nha Trang par exemple.

⁽¹⁰⁾ Lakṣmī n° 43 du Jardin de Tourane, origine Trà Kiệu, petit Çiva assis. Cf. *I.C.*, I, p. 304, fig. 66.

⁽¹¹⁾ Trésor de Mĩ Sơn, voir note 6. Uma de Pô Nagar de Nha Trang,

⁽¹²⁾ Çiva des Tours d'argent. Cf. FOURNEREAU, *les Ruines khmères*, pl. 106.

⁽¹³⁾ Çiva n° 16 du dépôt de Bình Định.

⁽¹⁴⁾ Viṣṇu de Biên Hoà. Cf. *I.C.*, I, p. 554, fig. 127.

stitue une véritable couronne, l'une des dents plus grande sur le côté de l'épaule et formée d'une marguerite entre deux rangs de petits crochets ⁽¹⁾. Lorsque le bracelet est double ⁽²⁾, l'anneau supérieur seul porte la plaque ciselée, et parfois elle se fixe même, on peut se demander comment, sur un simple fil de perles ⁽³⁾.

Les bracelets de chevilles enfin sont généralement simples (pl. CLXXVII-G), parfois de perles sur bande souple ⁽⁴⁾, à pende-loques ⁽⁵⁾, doubles ⁽⁶⁾ ou triples ⁽⁷⁾. Il n'en existe pas au trésor de Tĩnh Mỹ, mais la cachette de Mĩ Sơn en contenait deux qui sont de véritables gaines ⁽⁸⁾. Le dépôt de Lawang possède des espèces de cnémides ⁽⁹⁾ qui pourraient bien n'être que des demi-bracelets de chevilles pour grandes statues, si elles ne sont pas réellement des garnitures de bottes.

Un bracelet supplémentaire vient parfois, à la décadence, compléter cette série déjà si riche d'ornements ; il se place près de la saignée. Nous n'en avons guère que deux exemples : l'un au Bodhisattva de Phưóc Tĩnh est en couronne ; l'autre se voit aux bras multiples du Vişnu de Biền Hoà ; il est, comme les bracelets de bras, orné d'un fleuron aux membres d'arrière, tandis que sur la paire antérieure il est simple et semblable aux bracelets d'avant-bras.

Enfin un bijou spécial apparaît une fois sur le Çiva de Đổng Phức ; il enserre les trois derniers doigts de la main droite et peut être l'indication d'un rang de perles porté par une bande d'étoffe ou de cuir (m. pl.-M). Faut-il y voir plutôt un objet rituel analogue au *kak mau* qui lie les doigts du prêtre dans les cérémonies çames ⁽¹⁰⁾ ?

Le collier ne fait pas plus souvent défaut que le bracelet d'avant-

⁽¹⁾ Bodhisattva de Phưóc Tĩnh.

⁽²⁾ Statue de Pô Nagar de Nha Trang.

⁽³⁾ *Dvārapāla* de la fausse porte S. de Hoà Lai tour centrale.

⁽⁴⁾ Çiva de Mĩ Sơn B. Cf. *I.C.*, I, p. 378, fig. 83.

⁽⁵⁾ *Dvārapāla*, fausse porte S., tour centrale de Hoà Lai.

⁽⁶⁾ Çiva de Phưóc Tĩnh.

⁽⁷⁾ Bodhisattva au même point.

⁽⁸⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, III, p. 664, fig. 34.

⁽⁹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, p. 45, nos 27-28.

⁽¹⁰⁾ Cf. CABATON, *Nouvelles recherches sur les Chams*, p. 39.

bras : il est simple (m. pl.-D), double, triple (m. pl.-H), et peut même être quadruple ⁽¹⁾ (pl. CLXXI-B). Double, il est parfois composé de deux parties semblables ⁽²⁾ ; elles peuvent cependant être différentes, la première en perles et la seconde en pendeloques ⁽³⁾. Triple, il est toujours formé de motifs dissemblables, le dernier généralement encore de pendeloques ⁽⁴⁾. Maintes fois les différents éléments sont réunis par un motif central ⁽⁵⁾. A la basse époque, au moment où le goût des bijoux s'exaspère, les pendeloques s'allongent au milieu pour s'unir avec la ceinture-corselet en véritables aiguillettes ⁽⁶⁾ ; les rangs de décor qui se multiplient sont maintenus dans leur écartement par des plaques fleuronées qui se posent sur les épaules ⁽⁷⁾. La divinité de Mĩ Sơn E₄ nous montre une forme spéciale de collier, losanges décroissants qu'enferment deux rangées de perles (pl. CLXXVII-D). Le collier disparaît sans doute, au moins en sculpture, quand le bord orné du maillot vient en occuper la place : c'est sans doute en ce dernier sens qu'il faut interpréter partie de ce décor dans la grande statue de Linh Thái ⁽⁸⁾ (m. pl.-H), et cette lecture est presque certaine pour toutes les figures postérieures à Pô Klauñ Garai.

Nous ne voyons pas sur les statues le large collier plat formant gorgerin que nous a conservé le trésor de Mĩ Sơn ⁽⁹⁾ (fig. 88) ; il n'est guère que le Gañeca de Mĩ Sơn E₃ ⁽¹⁰⁾ qui présente quelque chose d'approchant. Le collier souple du même dépôt ⁽¹¹⁾ (même fig.) n'est en revanche pas différent d'un élément des colliers multiples, en particulier de l'un de ceux qui parent la déesse Pô Nagar (pl. CLXXI-B). Il paraît d'ailleurs vraisemblable que ces deux colliers ne devaient pas être portés ensemble.

La ceinture présente une plus grande variété ; elle peut être posée

(1) Statue de Pô Nagar à Nha Trang.

(2) Figure debout ayant appartenu à feu M. Lemire. Cf. *I.C.*, I, p. 546.

(3) *Dvārapāla*, fausse porte S., tour centrale de Hoà Lai.

(4) Skanda de Mĩ Sơn B₃, fig. 89.

(5) *Id.*

(6) Lakṣmī S 23 de Trà Kiệu.

(7) Çiva n° 27 du Jardin de Tourane, Trà Kiệu.

(8) Cf. *I.C.*, I, p. 509, fig. 118.

(9) Cf. *B.E.F.E.-O.*, III, p. 664, fig. 31.

(10) Cf. *I.C.*, I, p. 447, fig. 94.

(11) Voir note 9.

sous les seins, à l'inverse du gorgerin précédent, et formant mince corselet ⁽¹⁾ — en vraie ceinture fixant le sampot ou le sarong sur les hanches ⁽²⁾ — en simple décor tombant en avant ⁽³⁾. De ces trois systèmes, le plus constant est naturellement la ceinture de hanches (pl. CLXXVII-L, N, P) ; son emploi est à peu près régulier dans tout l'art cham ; tout au plus cède-t-elle parfois la place à l'écharpe qui remplit la même fonction dans la première période.

La ceinture-corselet est presque aussi souvent représentée, surtout au début ; elle tend à être abandonnée dans les monuments de la deuxième période qui ne sont pas de la série archaïsante.

La ceinture pendante est rare et ne figure que dans les sculptures de la première époque et leurs copies dans la seconde.

Enfin les trois objets ne se trouvent réunis que dans quelques figures de la première ⁽⁴⁾.

Nous avons un exemple typique du corselet dans le trésor de Mĩ Son ⁽⁵⁾ (fig. 88). Il ne paraît pas avoir présenté de grandes variations. En dehors de cette forme de ceinture plate, élargie en son milieu, il montre aussi celle d'un anneau avec un fleuron saillant au centre ⁽⁶⁾ (pl. CLXXI-F), pointu ou rond. Nous avons su qu'il était parfois uni au collier par des cordons de perles ⁽⁷⁾.

La ceinture dans sa forme habituelle est parfois en triple tresse unie par un grand fermoir décoratif ⁽⁸⁾ (pl. CLXVI-B). Plus souvent, dans la seconde période, elle soutient des chaînes de perles et des pendeloques qui donnent un motif analogue à celui de la frise à guirlandes pendantes ⁽⁹⁾ ou simplement des chutes de perles et de ferrets ⁽¹⁰⁾. Un remarquable exemple en est fourni par la statue de Mĩ Son E₄ (pl. CLXXVII-P). Au cours de la deuxième pé-

⁽¹⁾ Çiva du tympan de la tour principale de Pō Klauñ Garai.

⁽²⁾ Gañeça Mĩ Son E₃. Cf. *I.C.*, 1, p. 447, fig. 94.

⁽³⁾ *Dvārapāla*, fausse porte S., tour centrale de Hoà Lai.

⁽⁴⁾ Çiva de Phòng Lê, tympan.

⁽⁵⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, III, p. 664, fig. 34.

⁽⁶⁾ Déesse Pō Nagar à Nha Trang.

⁽⁷⁾ Lakṣmī S 23 de Trā Kiệu.

⁽⁸⁾ Gañeça de Mĩ Son E₅. Voir note 2.

⁽⁹⁾ Çiva S 24 de Trā Kiệu, Çiva n° 27 du Jardin de Tourane, Trā Kiệu.

⁽¹⁰⁾ Fragment du tympan à Thập Tháp.

riode, elle prend, comme le reste des bijoux, le décor en quatre-feuilles ⁽⁴⁾ et finit par devenir assez difficile à distinguer d'une broderie de sampot ou de maillot : mais auparavant les motifs divers se sont composés, et ces rosaces quadrilobées s'accompagnent de fils de perles et de pendeloques en œufs pointus ⁽²⁾.

La ceinture pendante se montre comme une torsade d'étoffe ⁽³⁾, et l'on peut se demander alors si ce n'est pas une simple façon de porter l'écharpe. Plus réelle, elle est composée d'un triple rang de fleurons çams qui s'attachent au milieu à une rosace ⁽⁴⁾, ou bien se constitue d'une simple chaîne à laquelle se suspendent parfois cinq larges pendeloques en forme de feuilles ⁽⁵⁾.

Le cordon brahmanique est assez régulièrement représenté dans toute la durée de l'art çam. Il s'applique surtout aux figures de Çiva, principalement sous la forme du *dvārapāla*, et de son fils Gaṇeça. Dans ce cas, il prend l'aspect sans doute symbolique du serpent ⁽⁶⁾, dans la moitié des exemples et presque régulièrement dans la seconde période. Il affecte aussi la forme plus normale d'une tresse longue et fine, munie d'un gland à la hauteur des seins ⁽⁷⁾, d'une bande d'étoffe ⁽⁸⁾, d'une courroie avec une attache historiée ⁽⁹⁾; enfin c'est parfois un fil de perles à l'origine comme à la fin de l'art çam ⁽¹⁰⁾. Malgré son aspect de bijou, le cordon brahmanique reste bien un objet rituel, car lorsque deux figures s'opposent symétriquement comme les *dvārapāla* de Mĩ Son E₄, au point qu'ils brandissent leur arme, l'un de la main droite et l'autre, peu commodément, de la main gauche, le cordon seul ne subit pas la loi de symé-

⁽⁴⁾ Çiva de Chùa Hang. Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 411, fig. 74.

⁽²⁾ Bodhisattva de Phước Tịnh, Çiva idole de Yañ Mun.

⁽³⁾ *Garuda* de corniche, *dvārapāla* de la fausse porte O., tour centrale de Hoà Lai.

⁽⁴⁾ Même tour, *dvārapāla* de la fausse porte S.

⁽⁵⁾ Çiva du tympan de Phòng Lê.

⁽⁶⁾ *Dvārapāla* de Khương Mỹ, Đồng

Dương, Çiva de Mĩ Son B. Cf. *I.C.*, I, p. 490, fig. 441 et 442 et p. 378, fig. 83.

⁽⁷⁾ Figure de Trà Kiệu E du musée de la Société des Études indochinoises.

⁽⁸⁾ Çiva du tympan de C₁ à Mĩ Son. Cf. *I.C.*, I, p. 391, fig. 86.

⁽⁹⁾ *Dvārapāla* de Mĩ Son E₄.

⁽¹⁰⁾ Statue de Cồ Thành; Çiva du tympan de Pô Klauñ Garai; Vişnu de Biên Hoà. Cf. *I.C.*, I, p. 554, fig. 427, où il descend suivant une ligne serpentine.

trie et tombe régulièrement de l'épaule gauche à la hanche droite ⁽¹⁾. Aussi ne faut-il sans doute chercher aucun rapport direct entre cet élément et le double sautoir en croix qu'on voit décorer parfois quelques figures de la décadence ⁽²⁾ et que nous rencontrons bien plus souvent sur les personnages du Cambodge ⁽³⁾.

Le cordon brahmanique, même en forme de bijou, fut-il jamais porté par les Ćams, et n'est-ce là encore qu'un simple souvenir de la sculpture ? Il est difficile de trancher la question ; les Chinois ne le signalent pas, et d'autre part deux faits sembleraient faire pencher la balance vers la négative : aucune effigie funéraire des rois Ćams ne le montre, et il est complètement ignoré des Ćams actuels, même des prêtres du rang le plus élevé.

En quoi étaient faits les bijoux que nous venons d'étudier ? Quelle était leur valeur réelle ? Représentaient-ils — c'est là le point important pour l'histoire du Ćampa — les bijoux que portaient réellement rois et seigneurs du pays ? Si l'on en croit le sculpteur, la multiplicité des bijoux qu'il figure, la masse des pièces, la grosseur des perles et des gemmes, qui serait miraculeuse, la valeur en serait colossale, et l'inscription déjà citée page 334 semble confirmer cette indication ⁽⁴⁾.

Nous n'avons d'autre criterium que l'examen de l'importante série d'objets précieux conservés dans le trésor des rois Ćams — celui des bijoux découverts à Mí Son et dans quelques autres fouilles — et le contrôle des maigres textes chinois. Je crains que ces derniers ne soient plus dans le vrai en général que le bon Ludovic de Varthema ⁽⁵⁾ pour le roi de Pegou avec ses rubis qui valent « une bonne grosse cité ». Les Eunuques du xv^e siècle mentionnent seule-

⁽¹⁾ Il en est de même à Khưong Mỹ.

⁽²⁾ Chánh Lô, roi du linteau, femme entre oies sur un tympan.

⁽³⁾ Bayon, Bantái Chmar. Cf. *B.E.F.E.-O.*, X, p. 240, fig. 2. Voir également la statue du musée du Trocadéro cataloguée par M. Coédès sous le n° 2. *B.C.A.I.*, 1910, pl. VI.

⁽⁴⁾ M. Maspéro, dans son *Royaume du Ćhampa*, XI, p. 494, l'admet sans hésitation. J'avoue que je me méfie un peu de l'exagération continuelle des inscriptions, surtout quand il s'agit de louanges à leur auteur.

⁽⁵⁾ Voir p. 333, note 1.

ment pour le roi ċam, dans une cérémonie qu'ils voulaient imposante, en plus de sa couronne d'or, quelques bracelets et une ceinture de bijoux ⁽¹⁾. Encore parlent-ils de ces détails sans y mettre grande insistance. Tous les autres observateurs chinois ne font jamais état, même aux temps anciens, de cette fabuleuse richesse de parure qu'évoque la sculpture.

Le trésor des rois ċams nous montre de même, à côté de pièces en or véritable, et sur ces pièces mêmes, une débauche de clinquant, de fausses perles et de pierres fausses qui ne nous inspire, par comparaison pour les copies anciennes, qu'une faible confiance : on dira, il est vrai, que ces pièces datent d'une époque où le Ćampa n'avait plus que des fantômes de rois. Avec les bijoux de Mí Son, nous nous trouvons au temps de la prospérité du royaume, au plus tard au début de ses revers ⁽²⁾. Or, si les bijoux de Mí Son ont pour eux leur réelle valeur artistique, il faut reconnaître que leur valeur intrinsèque est faible. La plaque d'or dans laquelle ils sont repoussés n'a pas grande épaisseur. L'alliage d'argent, métal qui paraît d'ailleurs avoir été rare chez les Ćams ⁽³⁾, est mauvais, et le temps l'a rendu si cassant qu'il faut le manier avec les plus grandes précautions ; il semble contenir une forte part d'étain ou de plomb. Quant à la pierre précieuse qui termine le *mukuta*, sa valeur ne peut être grande ; de plus, chose curieuse, quand nos sculpteurs nous repré-

(1) *Si yang tch'ao kong tien lou*, p. 322.

(2) Nous n'avons pas de renseignement certain sur la date de ces bijoux, mais on peut la déduire approximativement de leur forme. Si l'ornementation n'a pas la monotonie qui caractérise l'art cubique, elle n'a pas non plus le faire un peu mièvre de l'art primitif. Par contre, une tendance très nette à l'emploi des quatre-feuilles carrés que nous voyons apparaître au ^{xiv}^e siècle à Pō Klauñ Garai s'y manifeste : tels bijoux, comme le collier simple, les bracelets de jambes, n'ont pas d'autre décor, et il forme le motif central, le point de départ des rinceaux plus ca-

précieux des autres pièces. Ces rinceaux semblent, eux, parfaitement apparentés à l'ornementation du chevet de la statue de Pō Nagar — qui, entre parenthèses, nouvelle confirmation de notre théorie, porte des bijoux d'une forme bien plus ancienne — ; nos bijoux de Mí Son sont donc, sans doute comme cette statue, du milieu du ^{xi}^e siècle.

(3) C'est d'ailleurs ce que confirme Pierre Poivre venu en Cochinchine en 1749 (LACROIX, *Numismatique annamite*, p. 28), alors qu'il le dit le vrai pays de l'or.

sentent toujours les gemmes taillées, elle est brute ; de même les petits rubis qui ornent les autres pièces.

Les rois disposaient pourtant de sommes considérables, si l'on en juge par le détail des dons mentionnés dans les inscriptions, qu'on ne peut guère sur ce point soupçonner menteuses ; *koça* d'or de 5 kgr. 069 en 1174 ⁽¹⁾, *vat* d'or, sans doute un *batā*, de 2 kgr. 072 en 1084 ⁽²⁾, aiguière(?) d'or avec sa cuiller de 0 kgr. 514 en 1183 en même temps qu'un *mukuta* également d'or de 2 kgr. 220 ⁽³⁾, etc. ; mais surtout il faut signaler le si riche *koça* de l'inscription XVI B à Mī Sōn (inse. 69 B), qui atteint, pour le poids d'or seul, 450 *thei* 9 *dram* ⁽⁴⁾ soit 16 kgr. 683 ⁽⁵⁾, soit encore, dans notre monnaie, une valeur d'environ 45.000 francs, sans tenir aucun compte des nombreuses pierres précieuses qui y sont mentionnées. Chiffre considérable auquel s'oppose d'une façon un peu inquiétante cependant la modicité des dépôts sacrés des temples : sous un sanctuaire aussi vénéré que celui du *liṅga* de Kauthara, que déposa Satyavarman qui en fait un si grand éloge ? Pas 100 grammes d'or, et un collier de ces perles minuscules qu'on découvre journellement dans les huitres de l'endroit : la plus grosse de 3 millimètres, les autres de 1 à 2. Le problème reste donc assez obscur, et il est fort difficile de savoir si les rois çams furent parés avec la splendeur des Grands Mogols ou si, comme leurs propres légendes les montrent — et Dieu sait cependant si les contes sont prodigues de richesses ! — ils eurent l'aspect de simples chefs de clan ou de riches fermiers dont les filles mettaient sans honte la main aux travaux des champs ⁽⁶⁾. Il est plus vrai-

(1) Mī Sōn XXIV, 92. Cf. FINOT, *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 974.

(2) 30 A₁. Cf. AYMONIER, *Première étude sur les inscriptions tchames*, *Journal asiatique*, janvier, février 1891, 8^e série, t. XVII, p. 35.

(3) 30 A₃. Cf. AYMONIER, *id.*, p. 44.

(4) Cf. FINOT, *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 950.

(5) Nous adoptons pour le *thil* ou *thei* la valeur que proposa HUBER (cf. *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 169) à la suite de l'essai de

détermination que nous ayons tenté, soit 37,5 environ, mais nous attendrons pour admettre l'existence d'une division en 12 *dram* au lieu de 10 qu'une inscription vienne nous montrer un chiffre 10 ou 11 à côté des nombres, si fréquents, inférieurs à 10.

(6) Cf. LANDES, *Contes tjams*, en particulier le conte de Noix de Coco. *Excursionset reconnaissances*, t. XXIX, p. 53.

semblable que la vérité doit se tenir dans un juste milieu et que, sans être de simples chefs de Moïs, les rois égyptiens, même les plus anciens, ne connurent jamais le faste tout oriental dont les sculpteurs entourèrent leurs images.

CHAPITRE III

LA CIVILISATION RÉVÉLÉE PAR L'ART. — LA RACE, LES CLASSES

Type dans les représentations. — Comparaison avec le type actuel et les observations chinoises. — Traditions. — Conventions. — Différents groupements de la société : hommes ; — femmes et enfants. — Le roi, ses femmes. — Danses, danseuses, danseurs. — Musiciens et serviteurs. — Prêtres ; — ascètes ; — moines.

Nous avons dû, quand il s'agissait de reconstituer le costume et la parure des Ćams au temps de leur splendeur, apporter une certaine réserve dans l'emploi des renseignements fournis par la sculpture. Semblable prudence est nécessaire si nous voulons leur demander maintenant une idée du type de la race ancienne. Celui que représentent nos sculptures a peu varié, du ^{vii}^e siècle où apparaissent les premières représentations, jusqu'aux derniers temps ; les différences toutes accidentelles sont plus apparentes que réelles : elles ne consistent guère qu'en de simples changements dans le port de la barbe et l'abandon final de la déformation des oreilles.

L'individu représenté constamment par les sculpteurs Ćams est d'ordinaire fin, élancé, par suite sans doute grand, la taille bien marquée, les seins nettement indiqués chez l'homme, volumineux chez la femme, tous détails qui rappellent le type indien de la sculpture, mais aussi celui du Ćam actuel. Par contre, la figure est courte, le nez fort, guère plus long que large⁽¹⁾, la bouche grande, souvent

(1) Quelques figures dans les derniers temps montrent le nez un peu plus long ;

plus lippue que chez les derniers Čams. Les yeux sont aussi plus grands, très allongés, et tendent parfois à remonter vers les tempes. Les cheveux sont longs, soit qu'ils flottent dans le dos, ce qui est rare, ou qu'ils soient réunis en énormes chignons. Ils paraissent boucler naturellement.

En revanche, le reste du système pileux est pauvre. Une fine moustache obombre seule la lèvre supérieure, et le menton ne se couvre d'une barbe que dans la seconde période; elle se réduit à la fin à une simple royale. Les sourcils minces sont allongés et très arqués.

Peut-être est-ce là un idéal de beauté, répété par le sculpteur avec autant de constance qu'il est naturellement rare : qui jugerait plus tard de l'Européenne par le nu artistique moderne, n'hésiterait pas à croire qu'elle est obligatoirement bien faite et que, non moins obligatoirement, elle ne dépasse jamais vingt ans. Mais, alors même que flattées, les caractéristiques restent vraies. Les figures du piédestal de E₁ à Mĩ Son, en particulier le guitariste et les danseurs, donnent une idée assez juste de la silhouette corporelle que l'artiste représente d'ordinaire. Il en est de même des statuettes en bronze de la collection Lemire⁽²⁾, car en raison des différences de technique, le fondeur peut approcher plus exactement de la forme vraie que le sculpteur, toujours amené à alourdir la silhouette, par crainte des risques de casse pendant la taille. Pour la figure, à la réserve de l'œil frontal, la tête du Čiva de A'₄ à Mĩ Son (fig. 83) donne bien l'aspect de la généralité des faces čames : on retrouve les mêmes traits dans la tête du Skanda de Mĩ Son B₃ (fig. 89), du Buddha de Đổng Dương III, du Vişṇu de Biền Hoà⁽³⁾, pour ne citer que des figures reproduites dans cet ouvrage et de dates extrêmes.

et il est même une fois presque crochu, mais c'est dans un monument de basse époque, à Linh Thái.

(1) Têtes de Phú Ninh.

(2) Cf. *I.C.*, I, p. 581, fig. 134.

(3) Cf. *I.C.*, I, p. 379, fig. 84, p. 513, fig. 117, p. 554, fig. 127.

Ce type n'est pas très éloigné de celui qui s'est conservé parmi les derniers habitants du Čampa ; par contre, il offre quelques différences avec les renseignements chinois. En effet, les auteurs des *vi^e, vii^e et ix^e siècles* que cite Maspéro nous montrent les Čams « noirs de peau, les yeux enfoncés dans l'orbite, le nez retroussé, les cheveux crépus ⁽¹⁾ », et Ma Touan-lin, dans le passage ancien qu'il répète, dit qu'ils ont « les yeux profonds, le nez droit et saillant, les cheveux noirs et frisés ⁽²⁾ ».

Une difficulté plus grande se rencontre dans la sculpture même : les plus vieux bas-reliefs présentent souvent, mais toujours dans le rôle d'ascètes, des personnages à grande barbe, parfois à fortes moustaches tombantes⁽³⁾. Le reste des sculptures anciennes ne montre jamais, comme nous l'avons dit, qu'une légère moustache sur la lèvre supérieure. Dans la seconde période de l'art čam, mais surtout à partir du *xiv^e siècle* jusqu'à nos jours, si les personnages principaux portent au contraire la barbe, elle reste toujours mince et ténue, et dans les statues funéraires du Binh Thuận est réduite à une simple royale. Quant au Čam actuel, il n'a guère que quelques poils au menton, et c'est exceptionnellement qu'on rencontre une barbe un peu fournie. Faut-il supposer que le métissage annamite aurait transformé la race à ce point ? Cela est peu probable. Le Čam ne paraît pas s'être jamais fondu avec son vainqueur. Les provinces de l'Annam qui furent le centre du royaume čam ne sont plus guère aujourd'hui peuplées que d'Annamites ; noms propres, coutumes et types en font foi. Le Čam a dû, lors des conquêtes successives, être anéanti ou fuir. Même aux derniers jours, lorsque la race avait perdu presque toute vitalité, le plus grand nombre préféra s'exiler au Cambodge que de souffrir les brutalités du vainqueur. Ceux qui n'ont pas abandonné les provinces méridionales restent nettement séparés des envahisseurs ; les villages sont doubles, et les deux par-

⁽¹⁾ MASPÉRO, *Royaume du Champa*, 1910, p. 174.

⁽²⁾ *Méridionaux*.

⁽³⁾ Une fois c'est un guerrier sur un fragment de tympan à Uu Điem. Cf. *I.C.*, I, p. 520, fig. 421.

ties, d'aspect fort distinct, s'écartent à longue distance ; enfin les mariages d'une race à l'autre sont rares.

Il ne semble donc pas impossible que nous soyons, là encore, en présence d'une simple tradition apprise des maîtres hindous, car c'est une habitude constante dans l'Inde de représenter ainsi les solitaires, et la difficulté tomberait d'elle-même.

En raison de l'uniformité du type, il ne faut pas espérer découvrir dans les sculptures une différence de traits montrant chez les Āms primitifs le peuple civilisateur et le peuple soumis ; les traits des figures qui jouent les rôles de vaincus ⁽¹⁾, ou simplement d'inférieurs, musiciens ou domestiques, ne sont pas différents de ceux des seigneurs. C'est même, chose étrange, aux Buddha de Đông Dưong que nous voyons l'apparence la plus bestiale et la plus laide à notre sens. Mais sait-on jamais apprécier l'idéal d'une autre race, et la face de pleine lune qui enchante Chinois et Annamites ne nous est-elle pas odieuse ?

Quelle part faut-il faire au juste à la convention artistique dans la représentation de ce type ? Cela n'est guère facile à déterminer. Cette tête de Āiva que nous donnons comme spécimen à grande échelle (fig. 83), présente une interprétation propre au sculpteur Ām, l'union des sourcils au-dessus du nez ; or, ils sont longs et minces, et si je ne me trompe, cette union ne se produit d'ordinaire que pour des sourcils très fournis. Une autre convention est restée également un problème pour nous. Certaines faces de statues montrent autour de la figure une sorte de cadre qu'on serait tenté, à première vue, de considérer comme l'interprétation des cheveux aux tempes et d'un collier de barbe. Cet élément bizarre est particulièrement reconnaissable sur les figures d'assez basse époque. Il est en particulier très visible sur la tête d'un *dvārapāla* de Mĩ Son E₄, mais on le trouve déjà sur les plus anciennes statues du même groupe. Il

(1) Figure piétinée par Āiva au tympan de Mĩ Son A₄. Cf. *I.C.*, I, p. 361, fig. 77. Petit guerrier qui combat contre le *dvā-*

rapāla à Đông Dưong et qui, par suite, doit représenter l'impie. Cf. *I.C.*, I, p. 490, fig. 141, etc.

et de Chánh Ló (fig. 96). L'autre figure de ce premier temple se figure des danses guerrières et quelques bas-reliefs et sculptures d'ornement.

Les hommes portent généralement le sarong, les femmes toujours le sarong. Il n'est que deux cas où il y ait exception : le sarong est le costume des prêtres et les femmes revêtent le sarong lorsqu'elles ont besoin, comme dans la danse ou le service, le plus de liberté de mouvement. Les femmes ont en général moins parées que les hommes : leur chevelure est toujours plus courte. A Tân Kiêu, elles n'ont que les bijoux traditionnels, perles de bois et d'avant-bras, et ne montrent même pas les boucles d'oreilles, qui cependant font si rarement défaut. Bien qu'elles aient le lobe de l'oreille déformé comme les hommes, elles ne portent guère rarement le disque¹. Elles offrent moins de différence avec les hommes aux piédestaux de Đống Bông : elles y ont le sarong souvent double, attaché très haut et presque sous les seins. Elles portent le même *mukuta* ainsi que les hommes (fig. 97). Le bas du mukuta qui semble pouvoir être interprété comme un coiffeur, elles ont le collier dont le roi ne se pare ici que dans cette circonstance. Quant aux enfants, ils ne nous apparaissent rien qu'une fois, sur le fragment 12 du piédestal de Đống Bông III : ils ont en costume les vêtements et les bijoux des grandes personnes.

Parmi les hommes, voyons d'abord ce qui concerne le roi : les renseignements seront nombreux, parce que la plupart de nos images sont des dieux et qu'il est naturel de représenter celui-ci sous l'apparence du personnage le plus élevé sur terre. Par contre, étant donné le goût intense de la parure chez les Laos, il est probable qu'il dut y avoir peu de différence entre le roi et les seigneurs qui l'entouraient, pour les vêtements et les bijoux. Nous avons donc une étude spéciale.

Aux fenêtres de D₁ à M₁ Som, ce n'est que parce qu'il occupe le centre du panneau et qu'il s'appelle à l'occasion sur une femme.

¹ C'est pourtant le cas des *apsaras* de la corniche aux hautes portes de la tour centrale de Hoà Lai.

qu'on peut reconnaître le roi d'entre ses courtisans. Il en est de même, dans la plupart des cas, au piédestal de **Đồng Dương I**. Le roi ne se distingue des autres personnages, par un détail de costume, que dans le repas du harem *L''*. Il porte en plus un grand collier sur la poitrine et des bracelets en haut du bras ; encore partage-t-il ces ornements supplémentaires avec les femmes qui l'accompagnent. Aux linteaux de **Mĩ Sơn E₄** et de **Chánh Lộ** (fig. 90), il tient, comme insigne, une épée nue à la main — de même qu'au Cambodge jadis. A **Chánh Lộ**, il a, de plus, un double sautoir sur la poitrine, ornement qu'on commence à voir paraître à cette époque : il se détache devant un chevet en ogive qui ne répond sans doute à rien de réel, simple artifice du sculpteur pour marquer la prépondérance du personnage. La seule préséance dont il jouisse est d'être assis sur un siège quand les autres sont debout ou accroupis par terre ; les reines s'asseoient aussi en sa présence, mais sur des sièges plus bas ⁽¹⁾.

Il semble que l'organisation du palais soit ce qu'elle est encore aujourd'hui au Cambodge et que tout le service du roi soit fait par ses épouses ⁽²⁾. Sur une applique de l'édifice **S. de Đồng Dương I**, nous le voyons massé par deux femmes et celles-ci sont deux reines et non de simples servantes, car elles portent comme lui le *mukuta*. A **Đại Hũu**, ce sont encore des femmes qui veillent sur son sommeil, des servantes sans doute ici, car elles ont les cheveux pendants sur le dos. Les princesses du palais dansent, comme au Cambodge, pour le roi.

Les danses consistent en mouvements rythmiques, avec balancement d'écharpes dans la première période ; plus tard seulement paraissent les danses guerrières ⁽³⁾. Danseurs et danseuses sont toujours richement habillés ; hommes ou femmes portent le sampot ou un sarong réduit à une courte jupe ; les femmes paraissent souvent avoir revêtu pour la danse une sorte de pantalon

(1) Piédestal de **Đồng Dương III**, fragment 42.

(3) **Mĩ Sơn**, fenêtres de **D₂**, linteau des danseuses de **Chánh Lộ**.

(2) Piédestal de **Đồng Dương I**, *L''*.

collant d'étoffe bariolée qui leur descend jusqu'aux chevilles. Au piédestal de Trà Kiệu, il est accompagné d'une écharpe qui passe au-dessous des hanches et du nombril et dont les extrémités flottent en avant et en arrière. Les danseuses portent, en plus sans doute du pantalon, le sampot des hommes, mais plus court, à Đồng Dương piédestal I, double à Chánh Lộ. C'est d'ailleurs le même vêtement réduit, étroit sampot ou petite jupe, que montrent Umā ou Lakṣmī sur les tympan où elles sont figurées dansant. Le détail de costume le plus étrange se rencontre aux fenêtres de D₁ et D₂ à Mĩ Sơn : les danseuses ont un véritable tutu qui ne paraît pas être la traduction naïve de l'envolement d'une jupe dans le tourbillon d'un rapide mouvement giratoire, anormal d'ailleurs dans une danse orientale. Elles sont coiffées à Trà Kiệu du grand chignon de côté, à Chánh Lộ également d'une coiffure simple, chignon un peu élevé ; ce n'est qu'à Đồng Dương que nous leur voyons le *mukuta*. Si elles ont peu de bijoux à Đồng Dương et à Chánh Lộ — en ce dernier point cependant elles sont ceintes de la ceinture à pendeloques propre aux débuts de la seconde période, — elles sont, par contre, couvertes de parures à Trà Kiệu, boucles d'oreilles, bracelets de bras et d'avant-bras, colliers nombreux qui descendent entre les seins et se composent avec une grande ceinture de pierreries formant corselet.

Nous ne voyons qu'une seule fois représenter des danseurs ; il est vraisemblable d'ailleurs que ce sont des prêtres exécutant une danse en l'honneur du dieu. Ils occupent la contremarche centrale du perron au piédestal de Mĩ Sơn E₁ ; leur torse est nu et ils portent le sampot avec une écharpe à grand pan antérieur compliqué. La coiffure est un haut chignon à étages, mais le plus petit a les cheveux flottants sous une plaque pendante, au derrière de la tête. Ils ont de riches bijoux, larges disques d'oreilles ovales plus grands que le pavillon, double collier souple, ceinture-corselet. Ils agitent des écharpes dont les extrémités sont toutes plissées. L'écharpe est d'ailleurs l'accessoire habituel des danses : nous la voyons rempla-

cée à Hưng Thạnh ⁽¹⁾ par des boutons de lotus, d'ailleurs mal compris. Les danses guerrières utilisent le sabre et le bouclier, qui parfois est carré ⁽²⁾.

Les musiciens qui donnent le rythme paraissent de situation très inférieure ; ils sont simplement vêtus, pagne, cheveux pendants ou grand chignon, seuls bijoux ordinaires et presque inévitables, comme les pendants d'oreilles et les bracelets, ou même pas de bijoux du tout ; ce sont visiblement des serviteurs. Ceux-ci sont, comme il est naturel, moins richement vêtus que leurs maîtres : ils portent un caleçon très étroit ⁽³⁾ ou un sampot sans écharpe ⁽⁴⁾ ; leurs cheveux sont courts ⁽⁵⁾ ou en chignon de côté, mais sans diadème ⁽⁶⁾. Comme les musiciens, ils n'ont guère que les bijoux indispensables ⁽⁷⁾. Nous les voyons une fois présenter des corbeilles sur une étoffe pliée ⁽⁸⁾, dont le pan balaie le sol ; mais il est impossible de savoir si cette manière d'offrir un objet indique un raffinement de service : il est même plus probable qu'il s'agit là d'un acte rituel, car ces dons s'adressent au dieu.

Les servantes sont de même moins parées ; elles ont le sarong simple quand leurs maîtresses le portent double. A Đồng Dương, où presque tous les personnages des piédestaux sont coiffés du *mukuta*, il est rare qu'elles ne soient tête nue et c'est une règle pour celle qui tient le parasol ; cette tâche fatigante exigeait sans doute une fille robuste et par suite vraisemblablement de basse classe. A Đại Hữu, les servantes ont les cheveux dans le dos et ne se parent d'aucun bijou.

Nous avons dit que les prêtres paraissaient avoir adopté le sarong : c'est au moins ce qu'indiquent les orants d'appliques de fausses niches et de fausses portes. Longtemps nous avons cru qu'il s'agissait de femmes ; les fausses portes du vestibule de A₁ et celles

(1) Cf. *I.C.*, I, pp. 144, 145, O et Q.

(2) Chánh Lộ, linteau des danseuses.

(3) Piédestal de Đồng Dương I.

(4) Piédestal de Mĩ Sơn E₁.

(5) *Id.*

(6) Piédestal de Trà Kiệu, fenêtres de Mĩ Sơn D₁.

(7) Piédestal de Trà Kiệu.

(8) Piédestal de Mĩ Sơn E₁, perron.

de B₄ à Mĩ Sơn (fig. 91) ont élucidé la question : les orants y montrent des moustaches, tandis qu'au piédestal de A₁₀, un ascète barbu est au milieu d'eux.

Ces prêtres sont toujours somptueusement vêtus ; leur sarong est souvent d'étoffe luxueuse ⁽¹⁾, leurs bijoux d'ordinaire splendides, et leur tête est toujours ornée d'un *mukuta* de la plus grande richesse. Ces observations nous permettent de donner le sens de la figure C₁₃ au piédestal de Trà Kiệu, qui, parée comme les autres personnages, est habillée d'un sarong sans avoir les seins d'une femme.

Si le prêtre se pare le plus qu'il peut, sans doute pour honorer le dieu par la majesté de son serviteur, l'ascète, par contre, réduit sa parure et son costume au plus strict nécessaire, un caleçon ou une bande d'étoffe ⁽²⁾, laisse pousser sa barbe ⁽³⁾ et ses moustaches ⁽⁴⁾, enroule ses cheveux en un haut chignon sans apprêts ⁽⁵⁾, les tord en spirale ⁽⁶⁾ ou les laisse à moitié flottants ⁽⁷⁾. Il réduit ses bijoux aux seuls habituels, collier ⁽⁸⁾, bracelets ⁽⁹⁾, boucles d'oreilles ⁽¹⁰⁾, ou plus sévère même, n'en porte aucun ⁽¹¹⁾. Les disciples sont imberbes ⁽¹²⁾, parce que jeunes, et pour la même raison ont la coiffure plus basse ⁽¹³⁾. Ils n'ont jamais le cordon brahmanique qu'au contraire portent très souvent leurs maîtres ⁽¹⁴⁾. Faut-il voir encore des ascètes dans trois figures énigmatiques du



Fig. 91. — Mĩ Sơn B₄.
Figure de fausse porte.

(1) Mĩ Sơn B₄.

(2) Piédestal de Mĩ Sơn E₁, de Trà Kiệu.

(3) Piédestal de Đống Dương I, N°.

(4) Piédestal de Mĩ Sơn E₁.

(5) Piédestal de Trà Kiệu.

(6) Piédestal de Mĩ Sơn E₁.

(7) *Id.*

(8) Piédestal de Trà Kiệu, personnage

(9) *Id.*, personnage A₁₃₋₁₄.

(10) Piédestal de Mĩ Sơn E₁, de Trà Kiệu, personnage A₂.

(11) *Id.*, personnage C₁₃.

(12) Piédestal de Mĩ Sơn E₁.

(13) Piédestal de Trà Kiệu, personnage A₁₄.

(14) Piédestal de Mĩ Sơn E₁, de Trà Kiệu, personnage C₁₅.

registre L'' au piédestal de Đống Dương I? Ces petits personnages ont une jupe à grands plis verticaux, un chignon serré par une cor-delette au-dessus de la tête et bouffant tout autour comme une coupe renversée, ne montrent aucun bijou, mais ont la poitrine traversée du cordon brahmanique.



Fig. 92. — Đống Dương III.

Retable de la grande salle, moine bouddhiste portant un brûle-parfums. Hauteur : 0 m. 60.

Les moines bouddhistes enfin ne sont guère représentés. Les rares exemples que nous en montre Đống Dương les indiquent vêtus de la tunique à mille plis qui leur découvre l'épaule droite : ils n'ont naturellement aucun bijou ⁽¹⁾ (fig. 92).

(1) Piédestal de Đống Dương I, L; moines de la salle III.

CHAPITRE IV

LA CIVILISATION RÉVÉLÉE PAR L'ART ⁽¹⁾ : SES MOYENS : ARCHITECTURE CIVILE, MILITAIRE, FUNÉRAIRE L'ÉCRITURE, LES INSCRIPTIONS

L'habitation. — Mobilier. Objets honorifiques. — Cortèges royaux et moyens de transport. — L'éléphant comme monture. — Animaux de selle et de trait ; chars et charrettes. — Litière et palanquin. — Bateaux. — Instruments de musique. — Armes. — Fortifications. — Art funéraire ⁽²⁾. — Pagodes funéraires. — L'écriture, ses divers aspects. — Supports des inscriptions : stèles et piédroits ⁽³⁾.

L'étude du costume et spécialement des bijoux çams est relativement facile, car, bien que d'une origine presque unique, les renseignements que nous possédons à ce sujet sont nombreux ; il n'en est pas de même quand nous cherchons à nous rendre compte des autres éléments que présentait cette civilisation ; nos sources sont trop spéciales et trop pauvres : les monuments conservés sont tous des temples, et ce n'est que bien accidentellement que leurs sculptures nous renseignent sur la vie courante. Par cela même nous n'avons pour ainsi dire pas de données sur les constructions civiles. Nulle trace de bâtiments de cette nature ne s'est conservée : au seul point ⁽⁴⁾ où nous eussions pu être plus heureux, la nature du sol ne permet aucune recherche utile. Il existe bien dans les temples quelques

⁽¹⁾ Planches CLXXX et CLXXXI.

⁽²⁾ Planche CLXXX.

⁽³⁾ Planche CLXXXI.

⁽⁴⁾ Citadelle de Čaban. Cf. *I.C.*, I, p. 202.

édifices que la tradition donne comme des logis; leur division en chambres⁽¹⁾, leur éclairage et leur aération⁽²⁾, enfin leur décor⁽³⁾ confirment dans une certaine mesure cette indication : nous avons vu (p. 30) qu'il faut les considérer comme des bibliothèques. Ils sont d'ailleurs voûtés et les vraies maisons ne l'étaient pas, les textes chinois sont formels à cet égard. Un seul édifice doit certainement être reconnu comme un bâtiment d'habitation, c'est le pavillon N. de la cour I de Đống Dương, construction rectangulaire entourée de vérandahs de trois côtés, sur deux marches au-dessus du sol; une fenêtre avec gros meneaux de briques l'aère sur une petite face, une porte s'ouvre sous l'un des grands côtés de vérandah. Le bâtiment regut une couverture légère, terrasse ou chaume plutôt que tuiles qui eussent laissé de nombreux tessons dans les décombres. Si une telle construction ne recevait ni air ni lumière par en haut, elle devait être sans doute des plus sombres et des moins aérées. L'exemple des édifices longs, primitifs, qui paraissent la traduction de bâtiments à toiture en deux niveaux, ferait supposer que celui-ci put avoir de petites fenêtres dans le haut de ses murailles.

Les sculptures ne nous fournissent pas d'autre indication que celle d'un abri léger⁽⁴⁾, couvert des tuiles en losange⁽⁵⁾ chères aux Chams.

Qu'ajoutent les textes chinois à ces maigres données? Ma Touan-lin, dans le passage ancien qu'il reproduit, nous apprend que les habitants du Lin-yi construisaient leurs maisons de briques qu'ils enduisaient de chaux⁽⁶⁾ et les *Mémoires sur les Chinois* renouvellent ce renseignement pour la fin du xvn^e siècle⁽⁷⁾. Le premier ajoute une indication qui a sa valeur dans sa brièveté : « elles sont toutes sur-

⁽¹⁾ Les édifices S. en général, à Mĩ Sơn C. E., à Đống Dương cour I, aux Tours d'argent, à Põ Klauñ Garai.

⁽²⁾ Mĩ Sơn, A₁₁, 12, 13, B₅; Põ Rome édifice S.

⁽³⁾ Mĩ Sơn A₁₂, 13; Đống Dương édifice S. cour I.

⁽⁴⁾ Bas-relief des femmes, Tours d'argent — du roi couché, Đại Hũu.

⁽⁵⁾ Tuiles de la grande salle de Põ Nagar de Nha Trang, de Hoà Lai, etc. (fig. 34).

⁽⁶⁾ *Méridionaux*, p. 420 et sqq.

⁽⁷⁾ *Mémoires sur les Chinois*, p. 44.

montées, dit-il, d'une plateforme ou terrasse, appelée *kanlan*, » terme dont on ignore la valeur exacte, mais dont le sens pourrait être indiqué par la couverture spéciale des maisons du Bòròbudur ⁽¹⁾, bien que le texte utilisé par Ma Touan-lin soit probablement antérieur ⁽²⁾, à moins qu'il ne faille lire simplement *kalan*.

Le palais du roi, disent les Eunuques du xv^e siècle, est vaste et élevé, couvert de tuiles ornées et entouré d'un mur de terre. Il est également blanchi. La porte du palais est décorée de toutes sortes d'animaux, sculptés dans du bois très dur ⁽³⁾. Quels étaient ces animaux et leur présence offrait-elle un sens symbolique? Le texte chinois ne le dit pas. Il faut sans doute rappeler à propos de ce passage, pour le comprendre, les tympans de lions des tours A₁₂ et A₁₃ de Mí Sòn, ou la file de bêtes qui orne la fausse porte de Binh Lâm, ou mieux encore, mais à titre plus général, les rangées d'animaux affrontés qui sont si communes dans les édifices de la seconde période, aux Tours d'argent, à Hung Thanh, pour n'en citer que quelques exemples.

Les maisons du commun sont couvertes de chaume, et des règles limitent, suivant le rang du propriétaire, la hauteur des habitations ⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, VII, p. 32 et pl. III, nos 49, 51, 60, etc.

⁽²⁾ Dans son *Royaume du Champa*, XI, p. 212, note 1, et 322, note 5, M. Maspéro mentionne « la coutume attribuée aux Chams de faire les ouvertures de leurs maisons au septentrion, » suivant divers textes chinois qu'il indique et traduit en grande partie. J'ignore, ne pouvant étudier les textes directement, si l'observation s'applique exactement au Lin-yi ou si elle se rapporte à cette commanderie du Je Nan, qui a déjà fait couler tant d'encre. Je ne crois pas, en tous cas, que le texte puisse convenir au Čampa, car le commentaire est clair. Si les portes sont tournées au Nord, c'est pour recevoir le soleil, parce que le pays est au Sud du soleil. Or un pays constamment au Sud du soleil est nécessairement au Sud du tro-

pique du Capricorne, comme l'Extrême-Sud de l'Afrique et la moitié la plus méridionale de l'Australie, de même que la Chine au Nord de Canton voit toujours le soleil au Sud. Le commentaire ne peut avoir de sens pour les régions enfermées entre les tropiques où le soleil passe, suivant la saison, au Nord ou au Sud, et ne prendrait une certaine valeur que pour la région au Sud de l'équateur, où le soleil est plus longtemps au Nord qu'il ne reste au Sud. D'ailleurs, si un Chinois a un intérêt marqué en hiver à faire entrer le soleil dans sa maison, les habitants des régions intertropicales ont plutôt de bonnes raisons pour l'éviter la plupart du temps. Que reste-il alors du commentaire du bon Chinois?

⁽³⁾ *Si yang tch'ao kong tien lou*, p. 323.

⁽⁴⁾ *Id.*

Les maisons éames sont aujourd'hui semblables aux maisons annamites quand elles sont construites en briques et couvertes en tuiles, ce qui est fort rare⁽¹⁾; les autres, et c'est le cas de beaucoup le plus fréquent, ont leurs parois faites de branchettes liées ensemble (fig. 170), parfois enduites de pisé, et sont toujours abritées par un chaume très adroitement exécuté. Les palissades y sont encore, comme l'indiquaient les *Mémoires sur les Chinois*, composées de branches d'arbre écorcées qu'on entrelace⁽²⁾ (fig. 171).

Quel mobilier recevaient ces maisons ? Ma Touan-lin nous apprend que le roi de Tchan-tch'eng « couche dans un lit, tandis que



Fig. 93. — Đại Hư.

Fragment, roi dormant. Hauteur : 0 m. 50.

les plus grands seigneurs se contentent d'une natte posée à terre⁽³⁾ ». Et c'est là tout ce que nous savons des Chinois sur cette question. Un bas-relief de Đại Hư nous montre ces lits très bas, reposant sur quatre pieds tournés (fig. 93).

Le trésor des rois éams contenait quelques matelas minces et de très jolies nattes, avec décors en dents de scie, moustiquaire et couverture en damier⁽⁴⁾.

Nous avons peut-être conservé un lit de massage en pierre dans le bâtiment B₆ de Mí Son (fig. 94). C'est une dalle légèrement évidée, de la taille d'une petite baignoire, aux extrémités arrondies et l'une plus large que l'autre : un rang de feuilles de lotus en décore le contour. Notre attribution n'est qu'une hypothèse, et si nous voyons parfois représenter des scènes de massage⁽⁵⁾, le détail en est trop petit pour que nous puissions y reconnaître la présence d'un lit semblable.

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 43.

⁽²⁾ *Mémoires sur les Chinois*, p. 44.

⁽³⁾ *Méridional*, p. 343.

⁽⁴⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, p. 31, nos 53-55.

⁽⁵⁾ Đồng Dương, cour I, édifice S., piedestal Mí Son E₁. Cf. *I.C.*, I, p. 411, fig. 94.

Une table nous est montrée deux fois par le piédestal de Mi Sơn E₁⁽¹⁾; ses pieds sont croisés, et dans un cas un velum l'abrite : elle semble plutôt avoir le caractère d'un autel portatif, et il est probable que les Cams anciens ne se servaient pas plus de table que les Cams actuels. Des plateaux montés sur six pieds² suffisent aujourd'hui à soutenir les aliments au milieu du cercle des Cams assis à terre.



Fig. 94. — Mi Sơn B₁.

Lit de massage ? Longueur : 1 m. 48³.

Le reste du mobilier ancien se compose de quelques sièges et de quelques vases. Le siège généralement représenté au piédestal I de Hồng Dương, et qui, sans doute, figure un bonnet, présente la forme ordinaire du piédestal des divinités chinoises et donne ainsi peut-être l'origine de cet élément. Sur la face principale se voit souvent une grande antéfixe⁽³⁾.

D'autres sièges bas sont représentés ailleurs à pieds libres, soit droits et épais⁽⁴⁾, massifs et un peu obliques⁽⁵⁾, tors⁽⁶⁾ et le plus souvent tournés⁽⁷⁾; sur ces sièges peuvent se poser des coussins.

⁽¹⁾ En haut à gauche, décor pourtournant; à droite, coupe du rebord de la cuvette intérieure.

⁽²⁾ Piédestal Mi Sơn E₁. Cf. I.C., I, p. 414, fig. 91.

⁽³⁾ Cf. B.E.F.E.-O., V, p. 29, fig. 45 C.

⁽⁴⁾ Cf. I.C., I, p. 476, fig. 406 K.

⁽⁵⁾ Linteau de Mi Sơn E₁.

⁽⁶⁾ Trà Kiệu, piédestal, face B. Cf. I.C., I, p. 293, fig. 62.

⁽⁷⁾ Hồng Dương, piédestal I. Cf. I.C., I, p. 479, fig. 404 D. Chanh Lộ, linteau du roi entre ses femmes.

⁽⁸⁾ Hồng Dương, piédestal III. Cf. I.C., I, p. 497, fig. 414.

ronds et à bout orné ⁽¹⁾. Mais nous ne trouvons jamais ici le beau fauteuil à dossier du Bôrôbudur ⁽²⁾, et parfois un simple tapis sert de siège ⁽³⁾. Sur ces meubles bas les personnages sont assis parfois à l'européenne ⁽⁴⁾, mais plus souvent à la javanaise ⁽⁵⁾ ou à l'indienne ⁽⁶⁾, et quelquefois dans une pose intermédiaire ⁽⁷⁾.

Plus rares sont encore les renseignements que nous possédons sur les repas : peut-être un festin est-il représenté sur le piédestal I de Đống Dương ⁽⁸⁾. Si notre hypothèse est exacte, c'est alors le riz que contient le grand vase central : le récipient haut et large est muni d'un pied important ; le couvercle, qui présente un fin bouton, est orné de quatre motifs près de son raccord. C'est, aux détails près, la forme du vase de ce genre ⁽⁹⁾ que conserve le trésor des rois ċams ⁽¹⁰⁾.

Le même piédestal nous fournit quelques détails intéressants sur les objets usuels dont les grands seigneurs ne se séparaient

(1) Uma, tympan de Mĩ Sôn C₁. Cf. *I.C.*, I, p. 394, fig. 86.

(2) *B.E.F.E.-O.*, VII, p. 6 et pl. I, n° 45.

(3) Musiciens des niches du piédestal de Mĩ Sôn E₁. Cf. *I.C.*, I, p. 410, fig. 90 bis. *Bodhisattvadum* musée de l'École. Cf. *I.C.*, I, p. 573, fig. 133.

(4) Đống Dương, piédestal I. Cf. *I.C.*, I, p. 470, fig. 104 D. Pose à l'européenne, à la javanaise, etc., voir *I.C.*, I, p. 25, note 1, à la fin.

(5) Piédestal Đống Dương I. Cf. *I.C.*, I, p. 476, fig. 106 K.

(6) Piédestal Đống Dương III. Cf. *I.C.*, I, p. 497, fig. 114.

(7) Mĩ Sôn, linteau E₄.

(8) Cf. *I.C.*, I, p. 477, fig. 107 L.

(9) Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, p. 30, n° 27.

(10) Signalons, pour faciliter les recherches spéciales qui pourraient être faites, quelques autres objets mobiliers : une corbeille de fruits, cinq vases dont un suspendu, une gourde sur le piédestal de Mĩ Sôn E₁ et sur le tympan de Mĩ Sôn C₁, des aiguères que tiennent les éléphants au-dessus de Lakṣmī sur un tympan et

une applique de Đống Dương, une autre en forme de vase à quatre godrons trouvée au cours des travaux de Hoà Lai, des fioles et boîtes en faïence contenues dans une urne peut-être funéraire découverte au cours des fouilles de Chanh Lô, des vases et un plateau en métal dégagés des décombres qui entouraient Pô Klauñ Garai, le tout déposé au musée de l'École, à Hanoï ; une fiole à la main du Ćiva de A₄ à Mĩ Sôn, dans une main de bronze sortie des fouilles de Đống Dương ; une partie d'un vase de bronze dont l'anse est remarquable, au même lieu ; le vase votif de bronze, les *ċavan alak*, l'aiguère et le couvercle de pot à chaux qui proviennent de divers points du chantier de Pô Nagar à Nha Trang, tous objets également déposés au musée de Hanoï ; des plateaux à présents portés sur la tête au piédestal de Trầ Kiệu, et la riche collection de vases, plats, plateaux, etc. du trésor des rois ċams (cf. *B.E.F.E.-O.*, V, p. 1 et sq.), enfin les ustensiles du trésor de La Thọ, plus récemment découvert. (Voir Appendice, p. 585.)

pas plus que les mandarins annamites actuels ne font de leur pipe à eau et de leur service à bétel. Chaque personnage principal, homme ou femme, est invariablement accompagné de serviteurs portant le crachoir, l'éventail, le chasse-mouches et souvent le parasol. Le crachoir ne fait jamais défaut et semble prendre même la valeur d'un objet honorifique, comme l'est en général le parasol en Orient. Un serviteur porte le plus souvent ce crachoir en l'air, dans la paume de la main, quelquefois à deux mains devant la poitrine. C'est une sphère coupée horizontalement par le milieu ; la partie haute, munie d'un bouton, paraît former couvercle ; la partie basse, corps du vase, présente un large pied. Il est placé à côté du siège du roi dans les linteaux de Mĩ Sơn E₄ et de Chảnh Lỗ.

L'éventail et le chasse-mouches sont également presque indispensables. L'éventail est une sorte de panneau en forme de haricot germé dont le germe serait le manche⁽¹⁾. Le linteau de Chảnh Lỗ en montre un qui s'évase en corbeille et un autre qui a la forme de l'écran monté des pagodes chinoises, en corps de violon renversé. La face A du piédestal de Trà Kiệu, enfin, donne un exemple d'éventail de plumes dans la forme ordinaire, avec un manche exigü⁽²⁾.

Le chasse-mouches ressemble à un martinet muni d'un manche court au début⁽³⁾, plus long ensuite⁽⁴⁾ ; quelquefois il ne présente qu'une touffe en queue de cheval⁽⁵⁾.

Parfois le parasol⁽⁶⁾ est décoré de côtes qui rayonnent et porte au sommet un décor saillant en forme de fleur épanouie⁽⁷⁾ à trois pointes⁽⁸⁾. Mais il est aussi lisse et sans pointe terminale⁽⁹⁾.

Si les simples seigneurs marchaient avec cet accompagnement d'honneurs, le roi, en tout déplacement, s'avancait au milieu d'un

(1) Đống Dương, piédestal I, G'.

(2) Linteaux de Mĩ Sơn E₄ et Chảnh Lỗ.

(3) Piédestaux de Mĩ Sơn E₄ et de Trà Kiệu.

(4) Cf. *I.C.*, I, p. 294, fig. 61.

(5) Piédestal Đống Dương I, G'.

(6) Ma Touan-lin, dans le passage incor-

poré plus ancien, mentionne, en plus du parasol, des bannières qui ne sont pas représentées dans l'art cham.

(7) Piédestal Đống Dương I, E'.

(8) *Id.*, E.

(9) Linteaux du roi à Mĩ Sơn E₄ et Chảnh Lỗ.

cortège encore plus riche. Les Chinois nous ont gardé le souvenir de ces somptueuses marches royales, et il est curieux d'y reconnaître, dans le mode même de transport, la lente dégression de la puissance éame. Le roi est monté sur un éléphant, dit le texte ancien incorporé dans l'ouvrage de Ma Touan-lin ⁽¹⁾; il est accompagné de 5.000 hommes, dit le *Kieou l'ang chou* ⁽²⁾, et de 1.000 éléphants, si l'on en croit le *T'ang houei yao* ⁽³⁾. Le *Song che* ne compte plus que 500 hommes et 10 femmes qui portent des boîtes d'or, remplies de noix d'arec séchées à son usage ⁽⁴⁾, ce qui est encore assez joli pour un homme seul. Les Eunuques du ^{xv}^e siècle nous le montrent assis sur un éléphant ou un petit chariot traîné par deux bœufs ⁽⁵⁾, et les *Mémoires sur les Chinois* lui donnent comme monture un éléphant, un cheval ou un simple bœuf ⁽⁶⁾. Antérieurement, le texte que cite Pauthier ⁽⁷⁾ ne parle plus que d'une litière ou d'un palanquin, que soutiennent quatre porteurs suivis de dix hommes de relève. Il est escorté de tambours auxquels s'ajoutent, dit Ma Touan-lin, des conques; des cornes de calabasse, mentionnent les Eunuques du ^{xv}^e siècle; des trompettes, suivant les *Mémoires*; d'instruments à vent et à cordes, d'après le dernier texte. Quantité de serviteurs et de soldats, parfois de danseurs, l'accompagnent.

Reprenons ces divers détails et voyons en quoi la sculpture les précise. Nous avons étudié ailleurs l'éléphant au point de vue de la représentation de l'animal; nous devons nous occuper ici de son aspect dans les cortèges et, par suite, de son harnachement, qui souvent est fort riche. Un des éléphants de Çaban nous en fournit un remarquable exemple (fig. 95). Sur la tête, c'est d'abord un diadème double, dont la bande inférieure est décorée de fleurons en losanges avec doubles palmettes. Un second ruban passe derrière et porte, dans l'intervalle des premiers, de nouveaux fleurons doubles. Près

⁽¹⁾ *Méridionaux*, p. 423.

⁽²⁾ Cf. MASPÉRO, *Royaume du Champa*, XI, p. 490, note 7, ^{ix}^e-^x^e siècles AD.

⁽³⁾ *Id.*, note 8, ^x^e AD.

⁽⁴⁾ *Id.*, note 6, ^{xix}^e AD.

⁽⁵⁾ *Si yang tch'ao kong tien lou*, p. 322.

⁽⁶⁾ *Mémoires sur les Chinois*, p. 44.

⁽⁷⁾ Cf. *Marco Polo*, PAUTHIER, p. 556, note 4.

des oreilles pendent des clochettes. Ce diadème est maintenu par une mentonnière et deux attaches qui passent derrière les oreilles. L'éléphant porte un poitrail à double rang de grelots, maintenu au-dessus des épaules par une attache double. Enfin, une sangle, double encore, s'unit au poitrail par des liens, qui passent d'un côté

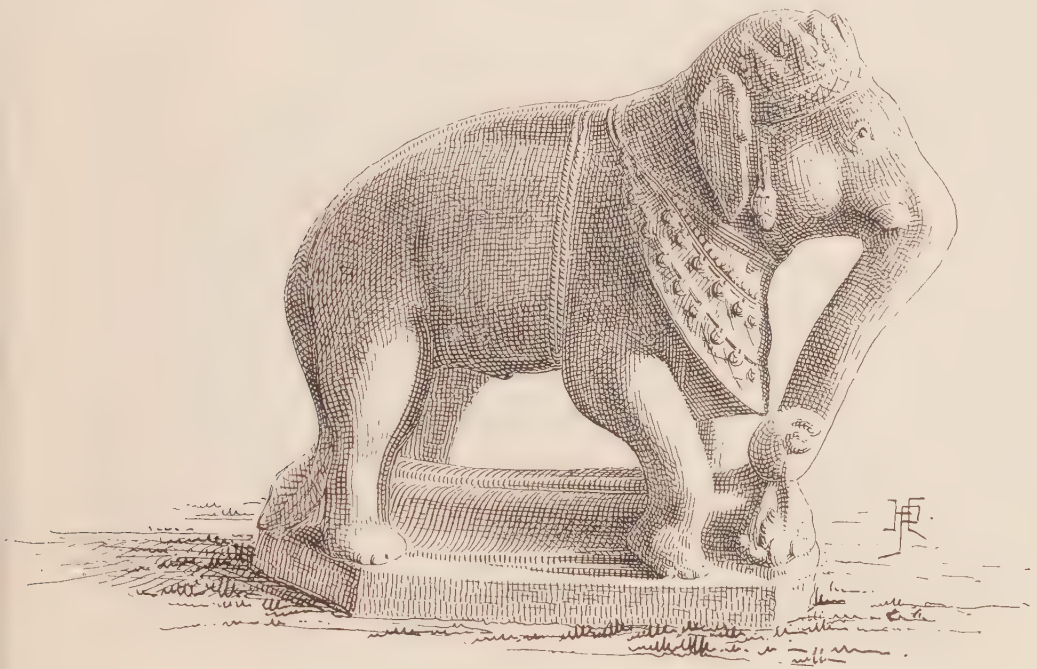


Fig. 95. — Çaban.

Éléphant harnaché. Hauteur : 1 m. 70.

entre ce dernier et l'attache du diadème qui descend sous les joues, tandis que de l'autre une croupière le retient en arrière. A Đông Dương, à Chánh Lộ, nous voyons figurer des diadèmes aussi riches. Des éléphants en bois et sans doute moins anciens, bien qu'encore de date respectable, nous montrent à Nha Trang un harnais plus compliqué peut-être, mais dépourvu de diadème (fig. 11). Nous ne voyons jamais représenter de bât couvert, et dans le cas unique où la bête, montée, est vue de profil, le personnage principal est simplement assis sur son dos comme le cornac l'est sur la tête de l'ani-

mal⁽¹⁾. Une tour de guerre portée par un éléphant n'a, par malheur, été qu'ébauchée⁽²⁾ : elle est plus large à la base qu'en haut et ne contient qu'un seul combattant ; un autre, sans protection aucune, est assis sur la croupe, et un cornac accroupi sur la tête dirige l'animal. Le croc dont il conduit l'éléphant, bien que souvent représenté

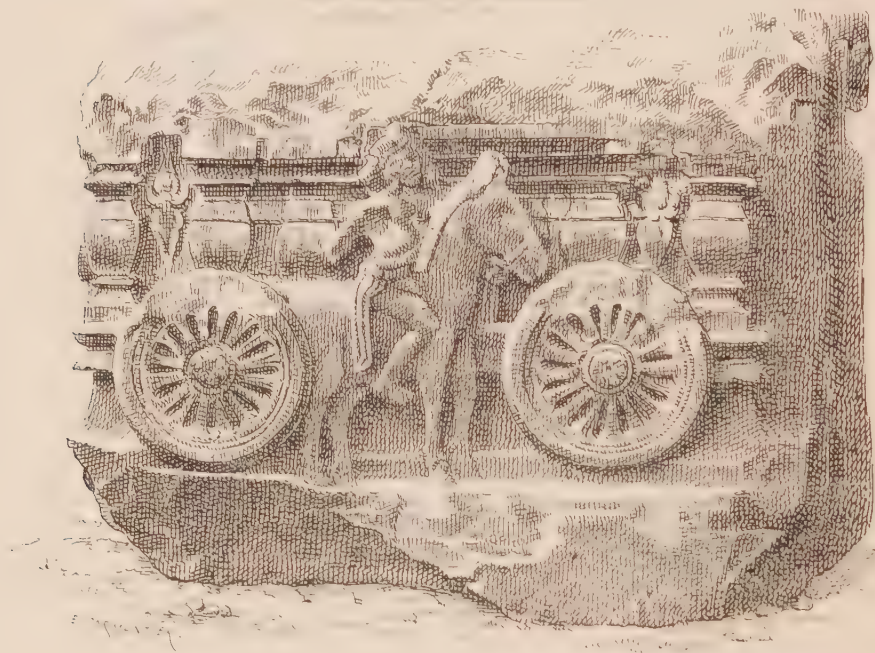


Fig. 96. — Khương Mỹ.

Piédestal, représentation d'un char. Hauteur : 0 m. 95 (*)

comme attribut, n'est jamais assez grand pour être orné ; sa forme est simple, celle de la gaffe ordinaire des mariniers : une sorte de crochet surmonté d'une pointe.

Le cheval est d'ordinaire très simplement harnaché. Sur les chevaux couplés de Khương Mỹ⁽³⁾, la selle apparaît comme un tapis

(*) Le char est réduit à ses roues et à son équipage, qui, suivant les conventions ordinaires de la sculpture siamoise, sont rabattus sur la face du piédestal ornée de balustres.

(4) Piédestal de Đống Dương I, perron central.

(2) *Id.*, panneau A.

(3) Cf. *I.C.*, I, p. 264 R.

rond sans étriers : au piédestal de Đồng Dương I. N^o 11, ce tapis est carré. La bride est une simple corde qui serre la bouche, tandis qu'une autre forme licol. Sur le poitrail se suspend l'inévitable collier de grelots. Pour tout ornement, une mèche tressée descend du front entre les oreilles ⁽¹⁾. Le cheval fut-il, dès les temps anciens, bête de trait ? C'est ce que semble indiquer le piédestal de Kương Mỹ ⁽²⁾ (fig. 96) ; il est alors monté, et son cavalier est muni d'un fouet. Le bas-relief n^o 26 du dépôt de Bình Định, sans doute bien postérieur, présente (fig. 97) des chars de guerre, attelés de deux chevaux, comme, vers la même époque sans doute, nous en

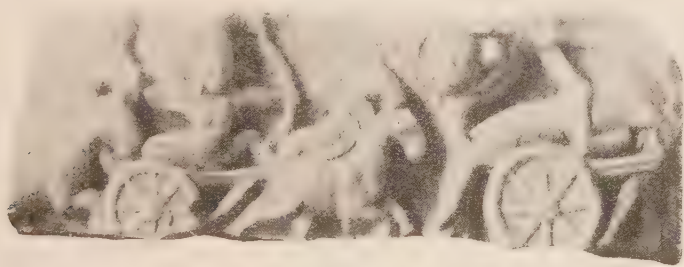


Fig. 97. — Bình Định n^o 26.

Fragment trouvé dans la citadelle. Char de guerre. Hauteur moyenne : 0 m. 32.

montrent les bas-reliefs d'Ankor. La voiture est semblable à la légère charrette cambodgienne, qui n'est plus employée en Annam, mais qui a survécu dans le Bình Thuận sous sa forme lourde, la charrette à buffles. Plus souvent, comme l'indiquent les Chinois, les attelages devaient être de bœufs, car les chevaux étaient rares. Ma Touan-lin nous apprend à propos du Lin-yi qu'on faisait venir ces derniers du Tonkin ⁽³⁾, et, à propos de Tchan-tch'eng, qu'ils étaient souvent l'objet des dons de l'Empereur ⁽⁴⁾. Nous n'avons cependant aucun spécimen de bœufs attelés et l'exemple unique de taureau porteur est sujet à caution : c'est le bœuf Nandin ⁽⁵⁾, et justement il ne porte pas l'habituel collier de grelots des montures ; un autre Nandin

⁽¹⁾ Piédestal de Đồng Dương I, G''.

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 263.

⁽³⁾ *Méridionaux*, p. 420 et sqq.

⁽⁴⁾ *Méridionaux*, p. 341.

⁽⁵⁾ Tympan de U'u Diêm. Cf. *I.C.*, I, p. 318, fig. 120.

nous donne le seul exemple d'un harnachement porté par ces ani-



Fig. 95. — Trê Kiên

Harnachement du Nandin. Mis grandeur 7.

maux, surtout est-il très décoratif: il est d'ailleurs d'un goût charmant (fig. 95).

A. partie de devant; B. partie
arrière; C. ornements supérieurs de la char-
nière; D. ornements de caducée de grâces;
E. caducée de grâces, se romp. dans
l'eau.

indiquant le placement sur le Nandin des
divers détails donnés.

† Nandin de Trê Kiên, au Jardin de
Touane. Cf. J.C., t. p. 299, fig. 65.

Nous n'avons aucun spécimen de litière. Mais le pedestal de Hông Dương I nous montre un exemple de palanquin¹ qui semble plutôt réservé aux femmes. Il rappelle de très près le palanquin de cérémonie des Annamites, hamac suspendu à une grande traverse recourbée, porté par quatre hommes. Le trésor des rois siamois nous a conservé une partie d'un bois analogue, orné d'un bas-relief amusant², et le R. P. Durand a recueilli et donné au musée d'Hanoi une belle bague de bronze qui peut avoir fait partie d'un objet de cette nature (fig. 99).

A ces modes de transport ajoutons pour être complet les rares renseignements que nous possédons sur les bateaux siamois : les Chinois nous font connaître l'existence de grosses caravelles à tourelles et de jonques légères³, et un curieux *graffito* dans les carrières d'An Thinh⁴ nous montre clairement l'aspect de ces dernières (fig. 100).



Fig. 99. — Krasan-lé.
Bague en bronze, du trésor de Krasan-lé.

Les tambours, la base même de l'orchestre qui escorte le roi, semblent avoir été plutôt des tambourins à la caisse bombée. Le tympan de Mi Sam C₂ en montre un groupe très net⁵. Deux sont verticaux, le troisième horizontal : ils paraissent faits de vannerie ; le musicien les frappe des mains et du coude. D'autres instrumentistes les accompagnent de cymbales⁶, voire de sonnettes⁷.

Les instruments à cordes représentés sont du genre de la gu-

¹ Piédestal de Hông Dương I, G.

² Cf. B.E.F.E.-O.-V., p. 29, fig. 45 B. Peut-être pourrait-on voir dans cette pièce une bague de parade pour la défense d'un éléphant.

³ Msséko, *Royaume du Siam*, XI, p. 499.

⁴ Cette carrière remonte au II^e siècle. Les matériaux de B. I. le *graffito* a des ressemblances d'avec du métal de cette époque.

⁵ Cf. I.C., I, p. 284, fig. 9.

⁶ Linteaux de Mi Sam, E₂.

⁷ Fenêtres de Mi Sam, I.

taire et ne nous sont guère montrés que par le seul piédestal de Mĩ Sơn E₁ ⁽¹⁾.

Le même piédestal nous donne encore comme instruments à vent la flûte et la conque ⁽²⁾; le linteau de Mĩ Sơn E₄ et le linteau correspondant de Chánh Lộ offrent respectivement des cornes et des trompettes.



Fig. 400. — An Thinh.

Graffito de bateau sur une pierre d'une carrière čanic. Échelle : 0 m. 15 par mètre.

Quant aux guerriers qui accompagnent le roi, ils peuvent être armés de lances ⁽³⁾, d'arcs et de flèches ⁽⁴⁾ qu'ils gardent dans un carquois ⁽⁵⁾, de sabres ⁽⁶⁾ droits en général, parfois courbés ⁽⁷⁾, et de poignards ⁽⁸⁾. La massue ⁽⁹⁾ semble plutôt un attribut qu'une arme

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 440, fig. 90 bis et 443, fig. 92, tympan de Phòng Lộ (fig. 444).

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 440, fig. 90 bis.

⁽³⁾ Guerrier du tympan de Mĩ Sơn A₄. Cf. *I.C.*, I, p. 364, fig. 77; piédestal de Đồng Dương I. Cf. *I.C.*, I, p. 470, fig. 104 B.

⁽⁴⁾ Piédestal de Trà Kiệu. Cf. *I.C.*, I, p. 294, fig. 61. Scène de guerre 26 du dépôt de Bình Định (fig. 97).

⁽⁵⁾ Piédestal de Đồng Dương I. Cf. *I.C.*, I, p. 476, fig. 406 O.

⁽⁶⁾ Linteau Mĩ Sơn E₄, linteau des danseuses à Chánh Lộ. Le sabre pouvait être enfoncé dans un fourreau suspendu, *dvārapāla* de Khương Mỹ.

⁽⁷⁾ Mĩ Sơn, chapiteaux de colonne B₄₄. Cf. *I.C.*, I, p. 377, fig. 82.

⁽⁸⁾ Đồng Dương, *dvārapāla*.

⁽⁹⁾ Cu Hoan, *dvārapāla*.

véritable. Ils s'abritent derrière un bouclier ⁽¹⁾, qui, rond dans la plupart des cas, prend au piédestal de Đồng Dương I la forme du pavois du début du Moyen Age, mais très long et renversé ⁽²⁾. Le trésor des rois ċams nous a gardé quelques belles armes ⁽³⁾ dont l'ancienneté ne peut être grande. Il est intéressant d'y reconnaître un certain nombre de kriss malais ⁽⁴⁾ qui semblent indiquer des rapports fréquents avec l'Insulinde ⁽⁵⁾.

Ce n'est pas avec des armes aussi simples que les ċams eussent pu se rendre maîtres de forteresses bien gardées; aussi les quelques citadelles ċames dont nous avons conservé les restes ne se distinguent-elles pas par la subtilité de l'art de leur fortification; une muraille droite suffit, encore semble-t-elle souvent à l'origine avoir été remplacée par de simples palanques. La description de la ville de K'iu-sou, qu'il faut peut-être chercher dans la vieille citadelle ċame de Hué ⁽⁶⁾, donne une idée assez claire de ce que pouvaient

(1) Mĩ Sơn D₂, fenêtres.

(2) Đồng Dương piédestal I. Cf. *I.C.*, I, p. 470, fig 104 B".

(3) Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, p. 2, fig. 4, p. 35 fig. 49.

(4) Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, p. 32, fig. 46.

(5) Ma Touan-lin mentionne en plus de ces armes (*Méridionaux*, p. 424) des arbalètes en bois de bambou dont nous n'avons aucune représentation, mais que celles des Moĩs doivent suggérer.

(6) Cf. PELLIOU, *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 497. Nous ne reprendrons pas ici la discussion sur les capitales du ċampa qui durent en être en même temps les forteresses principales, nous contentant de renvoyer à l'étude si serrée de M. Pelliot, p. 485 et sqq. Disons seulement que les calculs de latitude effectués sur les observations chinoises de l'ombre du gnomon ont donné des renseignements si discordants là où particulièrement, comme au sujet du passage consigné dans la note 2 de la page 487, ils eussent dû concorder, qu'il est impossible d'en faire état. Il est cependant un point sur lequel il semble utile d'attirer

l'attention. C'est une erreur de dire qu'on n'a pas retrouvé au Quảng Nam d'enceinte considérable qui puisse correspondre au passage du *Chouei king tchou* cité p. 492. Il y a, au contraire, l'enceinte en briques de Trà Kiệu, à 15 kilomètres de Mĩ Sơn, à 20 kilomètres de Đồng Dương, et sur la route naturelle qui unit ces deux points en contournant l'infranchissable montagne. Bien plus, certains détails de la description chinoise semblent s'appliquer étrangement au site même et aux restes de Trà Kiệu. Nous allons les passer en revue : *L'enceinte a 8 li et cent pas de tour. Elle est formée d'une assise de briques... surmontée d'un mur de briques...* Les restes de la citadelle sont trop peu importants pour qu'on puisse déterminer exactement la dimension de l'enceinte. Mais si elle s'appuyait d'un côté, comme c'est l'habitude, au fleuve et de l'autre aux larges mouvements de terrain opposés, elle pouvait aisément occuper un carré de 4 kilomètre de côté. Quant au mur, il était en briques, et ses débris étaient assez importants pour qu'on ait pu bâtir de leurs

meurtrières carrées. Ce mur de briques était lui-même surmonté de palanques et le tout était dominé par des pavillons et des belvédères atteignant jusqu'à 70 et 80 pieds. La ville avait treize portes ⁽¹⁾... »

Nous avons gardé les traces d'une dizaine de citadelles éames ⁽²⁾; encore l'une d'elles n'est-elle qu'un simple fortin. Rien ne les date avec précision. Ce sont en général des enceintes rectangulaires ou carrées qui vont de 150 mètres de côté ⁽³⁾ jusqu'à 1.400 ⁽⁴⁾. Elles sont toujours très exactement orientées ⁽⁵⁾, et l'orientation paraît avoir eu une importance primordiale dans le choix de leur emplacement. Une face est d'ordinaire défendue par un fleuve qui en rendait le blocus difficile. Très souvent la citadelle est accompagnée d'une enceinte annexe qui dut faire l'office de la baille au moyen âge; parfois, et c'est le cas de la citadelle de Hué, l'enceinte principale est partagée en deux par un mur et un fossé, et le rectangle le moins protégé joue le même rôle. Par contre, lorsque cela a été possible, un mouvement de terrain voisin a été annexé à l'enceinte pour servir de vigie et de réduit ⁽⁶⁾.

La défense est faible; l'enceinte, simple remblai de terre, parfois mêlé de galets, est revêtue d'un mur qui, le plus souvent, est de briques, mais qui dans les derniers temps fut plutôt fait de latérite. Ce mur est défendu en avant par un fossé, dont le rôle unique est d'augmenter sa hauteur, car, dans la plupart des cas, il ne peut être rempli d'eau. Même à Hué le fond du fossé, qui entaille le terrain lorsque celui-ci est presque au niveau avec le sommet actuel du mur, se continue au contraire en banquette devant l'enceinte lorsque le terrain descend et forme ainsi comme un chemin de ronde extérieur. Dans les parties hautes, pour que le rempart reste indépen-

(1) Cf. PELLLOT, *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 491.

(2) *L'I.C.*, I, en donne une de plus, Tién Biên, mais ce n'est qu'une regrettable faute d'impression, ces deux mots continuant seulement le titre d'un ouvrage cité, le *Cang Mục Tién Biên*. Il

s'agit en réalité dans tout le passage de la citadelle de Uân Áo.

(3) Cồ Lũy.

(4) Grand côté de Caban.

(5) Cồ Lũy seule est orientée E. 40° S.

(6) Hué, Cồ Lũy avec le Bàn Cờ, Trà Kiệu avec la colline centrale de Bưu Chau.

dant de la ville qu'il enferme, une autre entaille, un fossé intérieur, le dégage en dedans. Par ce procédé économique une bonne partie du rempart était obtenue sans construction et sans aucun remblai, et les déblais servaient à faire les murs des autres faces.

Les Chinois nous apprennent que ces murailles étaient surmontées de tours de bois ; rien ne les indique en plan. Cette disposition dut être reconnue insuffisante, sans doute à cause des risques d'incendie. Aussi voyons-nous à Thành Hồ de véritables tours de briques avec un réduit important sur la face la plus exposée : il ne mesurait pas moins de 17 mètres sur 13 sans doute, avec des murs de 1 m. 70. Mais c'est seulement la dernière citadelle, celle de Sòng Lũy, qui nous montre un véritable essai de flanquement. Des saillants triangulaires en pointes de flèches garnissent la muraille de distance en distance ; il est encore aisé de reconnaître qu'ils étaient dominés par elle.

Enfin un certain nombre de portes interrompaient ces murs ; il semble que la principale soit toujours à l'Est. Nous n'avons retrouvé intactes les dispositions de défense d'aucune, bien que la porte de l'Est⁽¹⁾ à la citadelle de Čaban montre encore des pans de mur debout. Celles de Sòng Lũy sont pratiquées assez ingénieusement dans un côté des saillants, qui sont alors ouverts sur la ville à la gorge ; l'étranger, pour pénétrer dans l'enceinte, devait donc présenter le flanc à l'ennemi et traverser un corps de garde bien défendu et dominé.

A ces maigres renseignements se réduit tout ce que nous savons, et sans doute saurons jamais, sur l'art militaire des Čams. Nous ne sommes guère mieux servis quand il s'agit de leur art funéraire. La cause en est d'ailleurs simple : il semble n'avoir pas eu de raison d'être. En effet, Ma Touan-lin, dans le texte ancien qu'il reproduit, donne les indications suivantes : « Quelle que soit la condition du mort, son corps est soigneusement enveloppé, porté sur le bord de la mer ou d'un fleuve au bruit du tambour avec accompagnement

(1) Elle n'est pas au milieu du front.

de danses, et ensuite livré aux flammes sur un bûcher que dressent les assistants. Les ossements épargnés par le feu sont enfermés dans un vase d'or et jetés dans la mer quand c'est le corps du roi qu'on a brûlé. Les restes des mandarins sont enfermés dans un vase d'argent et jetés dans les flots à l'embouchure du fleuve ; pour les morts qui n'ont joui d'aucune distinction, on se contente d'un vase de terre que reçoivent les eaux fluviales ⁽¹⁾. » Ces renseignements très précis sont confirmés par l'inscription XII de Mĩ Son ⁽²⁾ (90) de la fin du XI^e siècle, où se trouvent les mots « les ossements restants... personnes mortes... dans la mer » à la suite du récit des funérailles de Harivarman III que quatorze princesses accompagnèrent au bûcher.

Ce n'est qu'à une époque relativement récente et sans que nous sachions quelle raison fit changer la coutume, qu'on prit l'habitude de déposer en terre les *klaui*, réceptacles des os nobles ⁽³⁾. Un *kut*, stèle funéraire dont la forme est très analogue aux *sema* bouddhiques du Cambodge, mais qui rappelle aussi les anciennes stèles, en marque la place. Une dalle placée devant le *kut* et qui porte le même nom *cam* que la cuve à ablutions, *canarvar*, reçoit les liquides qu'on verse sur la tombe ; ils parviennent au *klaui* par un canal oblique percé dans la pierre et le sol. Ces *kut* présentent parfois un décor heureux (pl. CLXXX). Dans quelques cas ⁽⁴⁾, ils portent une représentation humaine (m. pl.-C). Ils sont le plus souvent réunis dans des cimetières clos de pierres sèches qui sont généralement en deux parties, l'antérieure plus basse. Celle du fond contient d'habitude un *bamui* fort simple qui abrite ou précède les *kut* rangés en une seule ligne face au N. En avant se trouve presque toujours un *lapow*, *kut* qui recouvre la tombe d'un serviteur devenu comme le génie gardien du cimetière (m. pl.-G).

Une autre forme de tombes semble indiquer que les derniers Čams n'ont pas toujours pratiqué l'incinération : la tombe consiste

⁽¹⁾ *Méridionaux*, p. 424.

⁽²⁾ FIKOT, *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 939.

⁽³⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, p. 25.

⁽⁴⁾ *Kut* des reines de Thanh Hiên, de Pō Panraun Kamar.

alors en un petit enclos qu'enferment quatre poteaux de bois et des traverses ⁽¹⁾.

La tradition ċame donne comme pagodes funéraires des derniers rois ċams quelques *bamui* des environs de Phanri et la tour de Pō Romē ⁽²⁾. Ces *bamui* présentent une disposition assez curieuse : au fond, trois salles placées sur le même plan, chacune entourée de vérandahs qui les réunissent, abritent la statue funéraire du roi et celles de ses deux premières femmes ; celles-ci sont accompagnées des *kut* de quelques membres de la famille royale ou de hauts dignitaires. Une salle antérieure sert d'abri pour les cérémonies. Ce plan en T dont la branche transversale est formée de trois pavillons rappelle étrangement le plan d'un temple ċam quand il présente, comme le groupe de Văn Truong, une salle longue antérieure et trois *kalan*. N'y a-t-il pas là plus qu'une simple coïncidence ? D'autre part, comment expliquer l'existence de ces pagodes funéraires du Binh Thuận qui abritent l'effigie du roi et celles de ses premières femmes ? Représenter un mort pour en fixer la mémoire est une idée tout occidentale, et, s'il nous faut un effort de réflexion pour sentir tout ce qu'elle a d'insolite en Orient, il n'en est pas moins vrai que l'existence de statues funéraires au Binh Thuận est un fait fort extraordinaire : rien de ce genre ne se voit ni en Chine, ni au Cambodge et à Java, ni, je crois, dans toute l'Inde. Mais alors par quelle étrange voie est née l'idée de ces *bamui* funéraires, triples comme les anciens temples à trois *kalan* ? Les triples *kalan* purent-ils jamais avoir cette valeur, sinon de tombeaux, ce qui serait contraire aux indications chinoises, au moins de monuments commémoratifs ? Ou bien les *bamui* funéraires ne sont-ils pas plutôt, malgré la tradition, des temples ?

⁽¹⁾ *Bamui* de Tō Ly. Cf. *I.C.*, I, p. 45. Les ċams de Cochinchine, musulmans, ont adopté parfois une forme de tombe qui ressemble beaucoup à celle des Arabes. Cf. *B.E.F.E.-O.*, IX, p. 748 et fig 41.

⁽²⁾ La même tradition s'applique à Pō

Klaui Garai et à Pō Dam, mais l'époque de ces monuments est trop ancienne pour qu'on puisse attacher aucune importance à ces récita ; l'un ne possède d'ailleurs aucun *kut* et l'autre n'en montre qu'un seul, d'allure moderne.

La première proposition paraît bien invraisemblable et rien dans aucune inscription n'autorise pareille hypothèse. Il est vrai que, par un hasard extraordinaire, aucun groupe de trois *kalan*, ni au Čampa, ni au Cambodge, n'a conservé d'inscriptions, au moins murales, ou ne montre ses idoles en place, et l'examen de celles-ci eut sans doute dès l'abord dissipé toute équivoque. Dans ce nombre considérable d'exemples nous ne trouvons que deux indications : au temple de Pràsàt A-Ban ⁽¹⁾, province de Mlu Prei, qui, seul, a conservé en place les piédestaux de ses divinités, deux sont carrés, l'un circulaire, forme qui ne peut guère convenir qu'à un *liṅga*, et ce piédestal occupe la tour S. Or, si l'on était tenté de voir dans les trois tours les monuments commémoratifs du roi et de ses deux femmes principales, les tours latérales devraient être consacrées à des divinités féminines qui ne semblent guère pouvoir être personnifiées par des *liṅga*.

L'autre exemple est plus caractéristique : c'est celui de Hung Thanh au Čampa. Nous avons retrouvé les débris des piédestaux de deux des trois tours, dont celui de la tour centrale, maintenant tour N. : tous deux sont circulaires ; il est donc vraisemblable que les trois tours abritaient trois *liṅga*. Il n'est d'ailleurs nullement étonnant qu'on ait consacré plusieurs tours voisines à ce même culte spécial, puisque nous voyons réunis, au Čampa même, jusqu'à cinq et sept *liṅga* sur un seul piédestal ⁽²⁾.

(1) Cf. I.K., II, p. 49.

(2) Mais si l'on se refuse à voir dans ces groupes de *kalan* des monuments funéraires, que faire, alors que toute trace de tombeau, toute mention dans les inscriptions d'édifice commémoratif n'existe ni au Cambodge ni dans l'ancien Čampa, de l'affirmation très nette de Tcheou Takouan. Il dit en effet (cf. PELLIOU, B.E. F.E.-O., III, p. 163) que le roi est enterré dans une tour. — Le fait seul qu'il ignore les conditions les plus essentielles de cet ensevelissement, en particulier qu'il ne sait si le corps est enterré en entier ou après une incinération partielle, semble

indiquer combien il était mal renseigné sur cette question ; l'erreur qui lui fait considérer Añkor Vat comme un immense tombeau semble éclairer la question d'un jour tout particulier, et l'on peut se demander si quelque confusion semblable, causée par la communauté du nom de l'idole et du roi qui l'a érigée, ne lui a pas fait prendre pour le tombeau d'un roi défunt le temple élevé antérieurement par lui et où un culte était rendu à une idole portant son nom. Ce n'est là qu'une hypothèse, mais qui ne paraît nullement invraisemblable.

Quant à la seconde proposition, elle me paraît toute résolue du fait même de l'orientation des édifices. D'après les Čams, si les tombes royales sont tournées vers l'Orient, alors que tous les *kut* font face au N., c'est que les rois sont divins. Seul le *bamuni* de Pō Nraup n'a pas sa façade à l'E., parce que, disent-ils, premier roi nommé par l'empereur d'Annam et non issu de la lignée royale, il n'est pas dieu. Les Čams rendent-ils à ces images funéraires les honneurs d'un culte ? Cela résoudrait nettement le problème, mais allez donc chercher quelque chose de précis au milieu de la confusion actuelle, chez un peuple qui n'a même pas gardé dans sa mémoire l'un des innombrables noms de Čiva ou d'Umā et qui inscrit Allah parmi ses anciens rois ! Rien ne les affole et ne les embarrasse comme la précision de nos questions sur des sujets de ce genre. Je crois pouvoir affirmer cependant, pour avoir assisté à plusieurs cérémonies, qu'ils ne distinguent pas entre deux sacrifices celui qui est destiné à honorer la divinité, à plus forte raison les mânes d'un ancêtre, de celui qui a pour raison d'être la demande de quelque faveur : en toute espèce de cas un festin est offert et toutes les divinités ou les ancêtres divinisés, c'est souvent tout comme, y sont conviés en d'interminables litanies. Notons seulement que les effigies funéraires du Binh Thuận sont placées comme des divinités sur des cuves à ablutions et qu'il en est de même pour les reines de Pō Romē, alors que la cuve a disparu sous les images de reines au Binh Thuận. Mais il serait dangereux d'attacher trop d'importance à ce détail, le plus mince *kut* étant précédé d'une dalle qui n'est pas autre chose, comme son nom l'indique, *čamarvar*, qu'une cuve à ablutions réduite.

Si le problème se présente ainsi d'une façon très délicate pour les *bamuni* du Binh Thuận, il se pose d'une manière beaucoup plus franche pour le temple de Pō Romē. Ici il n'y a pas d'hésitation : la statue est bien celle de Čiva, puisqu'elle possède dix bras et que le dieu est accompagné, et sur son effigie et dans le temple même, de plusieurs Nandin. Il n'est pas plus douteux que ce soit également l'image

du roi, puisque son nom est gravé sur la porte et qu'il est accompagné de ses deux femmes : celles-ci n'ont rien de mythique, puisque « l'une ne s'est pas assise au bûcher avec son mari ⁽¹⁾ ».

Par contre il ne semble pas en être de même pour Pō Klauf Garai. Mais l'examen même de la divinité peut nous fournir un nouveau jalon. La tradition veut également que ce soit la tombe de ce roi. J'ignore si le roi Harivarman, qui éleva ce temple, et Pō Klauf Garai ont quelques rapports; le second paraît, d'ailleurs, bien légendaire. Le seul fait certain, c'est que le monument n'est pas un édifice funéraire ; rien dans ses inscriptions n'y indique une semblable destination. Mais ce qui paraît évident aussi, c'est l'intention de portrait que révèle la figure en relief sur le *linga* ; portrait tout conventionnel sans doute, peut-être même presque symbolique ; mais sur ce *linga* de Çiva ce n'est pas la tête du dieu Çiva qui est représentée, mais la tête, sinon du roi, au moins d'un roi. Cette tête porte moustache et barbe en pointe et le dieu est toujours, au Çampa, imberbe : il n'est qu'un cas où il montre une barbe, c'est dans les rares occasions où il paraît sous la forme ascétique. Il ne peut d'ailleurs en être ainsi à Pō Klauf Garai, puisqu'il a les épaules couvertes d'un maillot de riche broderie et porte de luxueux pendants d'oreille. La coiffure surtout est celle qui paraît plus spécialement royale, et c'est la coiffure même des orants aux fausses portes et aux fausses niches ; or ceux-ci ne peuvent être des dieux et plus spécialement d'autres représentations du dieu Çiva, puisqu'ils sont en adoration devant lui. Enfin ce visage ne porte pas l'œil frontal qui si souvent caractérise Çiva ⁽²⁾ et qui, dans le cas, était le seul signe distinctif qu'il eut pu recevoir.

Ce fait très spécial d'une recherche d'indication de figure royale nous fait comprendre nettement la genèse des images funéraires, et

(1) Cf. E. M. DURAND, *B.E.F.E.-O.*, III, p. 601.

(2) A la même époque, à Yañ Mum, l'idole possède encore l'œil frontal ainsi

que le Çiva de Drañ Lai ; les mêmes observations générales s'appliquent au *mukhalinga* contemporain de Yañ Proñ, mais la coiffure y est conique.

peut-être, si elle en dérive, de celle des *kut*. Les Ćams comme les Hindous s'étaient plu à créer une certaine confusion entre le dieu et le roi qui l'érigéait : il lui donnait son nom. A mesure que l'idée religieuse s'affaiblit et devint moins précise, l'idée du roi fondateur a pu primer celle du dieu à qui il dédiait le temple. Que tel Ćiva remplace d'abord Ćiva, la recherche de personnalité donnée au *līnga* par l'emploi du *koça* semble le montrer ; que ce dieu, dont la généralité se réduit déjà ainsi et qui s'identifie au roi, s'efface presque complètement devant l'idée du roi ensuite, cela n'a rien d'impossible.

Si les Ćams ont suivi une marche parallèle à celle des Khmèrs, que nous voyons dès le ix^e siècle identifier dieux et humains glorifiés dans les mêmes images⁽¹⁾, ils ont dû d'abord voir dans le « Satyamukhaliṅga » de Nha Trang le *mukhaliṅga* de Ćiva qui est Satyavarman ; puis plus tard, dans l'« Harivarmmalīṅgeçvara » le roi Harivarman qui est Ćiva sur terre. De là à oublier que Ćiva a une propre *çakti* et à représenter, à côté de l'image du dieu-roi qui est devenue l'image du roi-dieu, les femmes du roi, non du dieu, il n'y a qu'un pas. Dès qu'il est franchi à Pō Romē, l'idée de divinité s'at-

(1) Une inscription de Sambor, du vii^e siècle je crois, dit, d'après AYMONIER (*Cambodge*, I, p. 307), que les auteurs des donations au dieu de « Sambhupura renaquirent en lui » ; de là à supposer que l'image du dieu de Sambhupura est la leur propre, il n'y aurait point un grand pas à faire. Nous avons la preuve qu'il a été franchi dans ce Cambodge même dont l'exemple a tant de valeur lorsqu'il s'agit du peuple immédiatement voisin. Pour M. Foucher, « les vieux Khmèrs ne faisaient pas de différence dans leur esprit entre les honneurs de la divinisation et ceux de la représentation sculpturale. » (*B.C.A.I.*, 1910, p. 135.) Comme ils prêtaient leur nom au dieu, ils lui donnaient leur apparence. Ainsi M. Cœdès montre que les édifices des groupes

de Lolei et de Bakô (879) sont dédiés à des humains de l'un et de l'autre sexe, divinisés et confondus avec Ćiva et Umā, et qui, sans doute, étaient représentés sous leurs traits. « Du ix^e à la fin du xii^e siècle, une série ininterrompue de témoignages prouve l'existence d'un culte rendu à des idoles qui portaient dans certains cas les attributs des divinités connues et dont les vocables ainsi que les traits rappelaient les noms et l'aspect des personnes défuntés. » (*B.C.A.I.*, 1911, p. 40.) Il est intéressant de remarquer à l'appui de cette opinion que parmi les statues khmères aux formes et aux types conventionnels, celles ainsi dédiées prennent très souvent, au moins pour la tête, l'aspect de véritables portraits. Voir au Trocadéro les têtes des pièces 0.390, 0.14, 0.8, 0.13, 0.294.

ténue si bien que c'est le roi même, sans aucun attribut de Çiva, qui est représenté entre ses femmes dans les *bamui* du Binh Thuân.

Le roi, dont les moyens financiers étaient réduits presque à rien, ne pouvait plus guère élever qu'un temple dans le cours de son règne; il le construisait alors au-dessus d'une idole à qui il donnait ses traits comme l'avaient fait ses prédécesseurs; mais, comme le temple qui abritait le dieu à son image devait être plus tard le témoin de son existence passée, il ne tarda pas à considérer ce temple comme destiné à perpétuer sa mémoire et, tout naturellement, à recueillir ses restes, avec ceux de ses femmes et de ses serviteurs, lorsque l'habitude de jeter les cendres royales dans les flots se fut perdue complètement. Telle est dans ses grandes lignes la marche que l'on peut supposer et l'origine vraisemblable de l'idée si spéciale d'une image funéraire.

Les Ćams, au moins les grands seigneurs, assurèrent leur souvenir d'une façon plus durable et avec une personnalité plus précise, par les inscriptions dédicatoires dont ils accompagnèrent leurs fondations religieuses ⁽¹⁾.

La plus ancienne forme de l'écriture Ćame est représentée par l'inscription de Vô Canh qui offre une similitude presque complète avec certaines inscriptions indiennes du II^e siècle, par exemple celle de Rudradāman à Girnar (vers 150 A. D.). Vient ensuite le groupe des inscriptions de Bhadravarman I (Chợ Dinh, Hòn Cúc, Mĩ Sơn I), dont le caractère reproduit trait pour trait celui des Pallavas et des Kadambas du V^e siècle (pl. CLXXXI-E) : même forme de lettre, même tracé anguleux, même petit rectangle supérieur qui « paraît avoir été dans l'Inde propre une véritable mode dont la durée coïncide à peu près avec celle du V^e siècle ⁽²⁾ ». On retrouve d'ailleurs ce type graphique dans la péninsule malaise et dans l'Insulinde, ce qui

⁽¹⁾ Nous devons à l'obligeance de M. Fournet les renseignements très précis qui suivent (pp. 385; 386) sur l'écriture Ćame; qu'il

nous permette de l'en remercier ici même.

⁽²⁾ BERGAIGNE, *Journ. Asiat.*, 1888, 8^e série, t. XI, p. 16.

prouve qu'à cette époque la civilisation indienne exerçait encore sur les pays d'Extrême-Orient une influence immédiate.

Peu de temps après toutefois, l'écriture çame prend un développement spécial qui la distingue des autres et notamment de la cambodgienne, plus lente dans son évolution et plus fidèle à ses origines. Dès l'époque de Çambhuvârman, successeur de Rudravarman I, ce dernier régnant au v^e siècle çaka, les caractères se modifient sensiblement : étirés et penchés en arrière, ils trahissent déjà la fantaisie outrée des scribes du Čampa (pl. CLXXXI-F).

Au ix^e siècle (stèle de Pô Nagar de Nha Trang), l'écriture est plus droite, mais plus contournée : les traits ondulent, la petite barre supérieure est remplacée par un fleuron à deux cornes ; enfin, le tracé manifeste une certaine tendance à la désarticulation (m. pl.-G).

Au xi^e siècle (rocher de Pô Klaun Garai), les traits sont moins tortillés, mais le fleuron terminal a pris dans l'ensemble du caractère une importance anormale (m. pl.-H).

Enfin la dernière période de l'écriture lapidaire (Vişnu de Bièn Hoà, xv^e siècle) se caractérise par la composition désarticulée des caractères, formés de segments en croissants rapprochés mais non soudés ensemble. Cette discontinuité des lignes, jointe à la fusion du fleuron supérieur avec le corps de la lettre, rend la lecture de cette écriture assez difficile (m. pl.-I).

Ces inscriptions ne furent pas, suivant le temps, gravées aux mêmes points : il semble qu'à l'origine on n'ait pas craint de leur laisser une indépendance relative d'avec le monument dont elles commémoraient la fondation ; aussi bien, s'il était en construction légère, n'offrait-il guère de partie suffisamment résistante pour cet effet. Plus tard on préféra les unir d'un lien plus serré à l'objet même consacré. Les premières inscriptions sont gravées sur des roches ou sur des stèles, les dernières sur le monument même. Peut-être le rapport entre l'inscription et l'édifice s'est-il perdu trop aisément, soit par la destruction de la stèle au cours d'un pillage, soit plus naturellement par la multiplication des fondations nouvelles ;

entre plusieurs édifices le visiteur ou le pèlerin ne pouvait plus reconnaître auquel correspondaient la ou les stèles voisines. C'est là sans doute la raison de ce changement bien marqué, que la présence de parties solides facilitait.

Nous voyons au début les inscriptions énormes gravées sur une



Fig. 401. — Hòn Cúc.

Inscription rupestre au bord de l'eau.

face de pierre, soit au flanc d'une colline⁽¹⁾, soit au bord d'une rivière⁽²⁾ (fig. 401), soit encore, mais plus tard, sur de simples rochers aux surfaces lisses⁽³⁾. Le même système est employé naturellement par Harivarman qui semble en tout vouloir faire revivre les vieux usages⁽⁴⁾. Nous trouvons plus tard encore deux inscriptions de ce genre, mais dans des situations spéciales, l'une aux grottes de Phong Nhà⁽⁵⁾, l'autre dans la cascade de Thanh Sơn⁽⁶⁾.

De simples pierres brutes, mais de surface plane ou aplanie, dressées à cette intention, reçurent également les inscriptions, et c'est

⁽¹⁾ Chợ Dinh, insc. 41.

⁽²⁾ Roche de Hòn Cúc, insc. 105.

⁽³⁾ Rocher devant Pô Klauñ Garai, insc. 13, deux nouvelles inscriptions du même roi sur les collines voisines.

⁽⁴⁾ Đá Nẻ, insc. 17.

⁽⁵⁾ Insc. 114; Bergaigne a cru y lire la date 1109 ç.

⁽⁶⁾ Insc. 60; pour la forme de son écriture elle paraît être du xv^e siècle.

ainsi qu'est gravée la plus vieille de toutes en Indochine, la pierre de Võ Cạnh. Il en est de même pour la doyenne de celles de Mĩ Sơn. Ce système qui fleurit à l'origine ⁽¹⁾ semble avoir été ensuite presque complètement abandonné ⁽²⁾.

L'emploi des stèles est de toute époque, depuis celle des Prakā-gadharma à Mĩ Sơn et celle de Satyavarman à Nha Trang jusqu'à celles de Pō Sah et de Drañ Lai. Ces stèles varient peu de forme au cours de l'histoire du Ćampa. Ce sont toujours des dalles d'épaisseur moyenne, terminées par une accolade, souvent plus larges en haut qu'en bas, et que reçoit une base simplement ornée (pl. CLXXXI-C, B). Elles se limitent par un contour sec aux derniers temps (m. pl.-K). Seules les grandes faces doivent être d'ordinaire inscrites, et ce n'est que faute de place que la tranche est gravée à son tour.

Une autre forme de stèle est bien plus rare, alors qu'elle est fréquente au Cambodge, c'est la forme d'une borne carrée, au sommet arrondi que termine une rosace ⁽³⁾ (m. pl.-N).

Dès le ix^e siècle nous voyons les inscriptions commencer à être portées sur les édifices, soit sur les piédroits de pierre ⁽⁴⁾, soit, ceux-ci manquant, sur les parois de briques des vestibules ⁽⁵⁾. Mais ce n'est que dans la période secondaire que l'usage de graver les dédicaces sur les piédroits ⁽⁶⁾, les parois de vestibule ⁽⁷⁾ ou les linteaux ⁽⁸⁾, cas dont la fréquence décroît dans cet ordre, s'établit d'une manière définitive. Les statues mêmes reçoivent bientôt, et jusqu'aux derniers jours, des inscriptions, soit sur le chevet ⁽⁹⁾ où elles s'appuient, soit

(1) Mĩ Sơn I (vi^e), Bakul (828), Pō Nagar de Mông Đire (854), Glai Klañ Anok (ix^e).

(2) Exception pour Yañ Kur et Chièn Đang (1278). La disparition des inscriptions du Bình Định crée peut-être une lacune qui n'existerait pas dans la réalité.

(3) Nhan Biều, voir Appendice, p. 590; Pō Romē.

(4) Pō Nagar de Nha Trang tour principale, *insc.* 29-31.

(5) *Id.*, *insc.* 37.

(6) Mĩ Sơn B₁ (1140), Pō Klañ Garai (xiv^e), Pō Romē aux derniers jours. Hà Trung, au xi^e, a un pilier de grande salle ainsi gravé.

(7) Mĩ Sơn B₁ (1114).

(8) Nha Trang tour S. (1143), Phanrang (1254).

(9) Statue de Phước Tịnh, Drañ Lai (1409), Biên Hoà (1421).

sur elles-mêmes ⁽¹⁾. Ces gravures avaient été faites auparavant plutôt sur le piédestal ⁽²⁾, sur la dalle intermédiaire ⁽³⁾ et une fois seulement sur la cuve à ablutions ⁽⁴⁾. Enfin quelques objets même consacrés à la divinité furent également inscrits ⁽⁵⁾.

(1) Petite déesse de Nha Trang, x^e,
reine Suèih, xviii^e siècle.

(2) Mĩ Sơn, insc. 80, vii^e.

(3) Mĩ Sơn, insc. 79, vii^e.

(4) Cuve de Hà Lam, en sanskrit et
par suite sans doute ancienne.

(5) *Rasun̄ bañāu*, Darlac, insc., 117,
vases Navelle, insc. 58 (1168), vase de
Nha Trang, insc. 118 (1265).

CHAPITRE V

LA RELIGION DES CHAMS D'APRÈS LEURS MONUMENTS : LE ÇIVAÏSME

Introduction. — Çiva : le *liṅga*, ⁽¹⁾ ses formes ; — uni à sa cuve ; — multiple ; — indépendant ; — à intermédiaire octogonal ; — piédestaux propres au *liṅga* ; — *liṅga* décoré ; — *mukhaliṅga* ; — formes spéciales du *liṅga*. — Idoles de Çiva : calme, debout ; — assis ; — obèse ; — ascète ; — terrifiant ; — *dvārapāla*. — Çiva en décoration, calme ; — combattant ; — triomphant, seul ; — entouré. — Résumé. — Umā, en idoles ; — en décoration. — Résumé. — Gaṇeṣa. — Skanda. — Nandin.

Dans le premier numéro du *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, M. Finot consacra une étude très précise à « la religion des Chams d'après les monuments ». Nous ne pouvons prendre de guide plus sûr et nous tenterons seulement ici de compléter les résultats déjà obtenus par les données nouvelles qu'ont pu fournir douze années de recherches ou de fouilles en Annam et en Indochine. Pour plus de facilité dans cet exposé, nous nous contenterons seulement d'en modifier légèrement l'ordre en commençant par le Çivaïsme.

« La forme la plus répandue du Çivaïsme était le culte du *liṅga*, » dit M. Finot. En effet si, sauf un cas unique ⁽²⁾, Çiva est toujours représenté dans les tympans sous une forme humaine, il l'est dans les idoles bien plus souvent sous le symbole du *liṅga*. On connaît

⁽¹⁾ Planches CLXXXII et CLXXXIII.

⁽²⁾ Trach Phô.

cette forme ; celle adoptée au Ćampa n'a rien de bien spécial. C'est à l'origine (pl. CLXXXII-I) un cylindre à plan supérieur bombé ; sa convexité n'est pas assez forte cependant pour que la terminaison supérieure soit une demi-sphère ; il est entouré à la base par une légère saillie qui se retourne en bas près d'un bâtonnet vertical à section plate et vient des deux côtés s'accrocher près de la terminaison verticale de ce dernier, forme conventionnelle qui correspond sans doute au filet du penis. L'ensemble s'enferme dans un volume exactement cubique. Cette forme est de beaucoup la plus répandue ; cependant et dès la première époque, car nous croyons les *lînga* de Phòng Lê et de Binh Lâm (m. pl.-C) qui présentent cet aspect, très anciens, la masse cylindrique s'accuse jusqu'en haut et la surface supérieure est un plan horizontal qui ne se réunit au cylindre que par un arrondi très court. C'est le tracé qui prévaudra au début de la deuxième période, mais alors la surface supérieure est une calotte sphérique à grand rayon qui détermine une arête nette par sa rencontre avec le cylindre ⁽¹⁾ (pl. CLXXXIII-A). Celle-ci est même accusée à l'occasion par un filet ⁽²⁾. Une autre forme aura également grande vogue dans la dernière période, c'est celle en massue, le cylindre s'étranglant dans sa partie médiane ⁽³⁾ (m. pl.-G). Quelquefois, au contraire, la base est plus large et le cylindre devient une partie de cône : nous ne pouvons malheureusement fixer avec précision l'époque de cette forme, spéciale aux groupes de *lînga* trouvés à Mĩ Sơn (m. pl.-F, H). Cependant la forme de la cuve à ablutions du groupe des cinq *lînga* semble bien devoir faire rapporter ce type à la période secondaire (pl. CXVIII-J). Les dimensions tendent en général à se réduire, et, si les *lînga* des monuments anciens de Mĩ Sơn sont énormes, ceux qu'on trouve dans les derniers édifices sont de proportions beaucoup plus modestes. Enfin un unique exemple est polygonal ⁽⁴⁾ (pl. CLXXXIII-B).

Deux systèmes de *lînga* sont en concurrence dans la première

(1) Pō Klauñ Garai.

(3) Bắng An, Phỗ Hải, etc.

(2) Thập Tháp, Chánh Lộ.

(4) Thũ Thiệñ, voir Appendice, p. 579.

période : l'un qui durera jusqu'aux derniers jours, l'autre qui jouera au début un rôle plus brillant mais éphémère. Le *lînga* peut faire corps avec la cuve à ablutions même ou en être indépendant ; il est dans le second cas taillé dans un long prisme qui s'encastre dans la cuve.

Du premier système nous avons un bon exemple dans le *lînga* de Mĩ Sơn A₁₀ (pl. CLXXXII-I). Cette forme simple ne s'est guère modifiée que par multiplication ; encore le cas n'est-il pas très fréquent et ce n'est guère que le temple A de Mĩ Sơn qui nous en a fourni des exemples, comme si cette combinaison spéciale répondait à quelque croyance également particulière ; il en fut trouvé des groupes de deux (peut-être fragments d'un groupe de quatre), un de cinq ⁽¹⁾, réunis sur une même cuve à ablutions d'une forme spéciale, et un de sept ⁽²⁾ (pl. CLXXXIII-F) qui portaient chacun un emblème différent découpé dans une feuille de métal ; il n'en reste que l'encastrement. Ce sont, en partant du N. si l'on suppose le groupe orienté à l'O. comme le grand temple : un disque à pied ou un vase, un trident, une lance ou une flèche, un disque à rayons ou des foudres circulaires, une corne ou un cor, une conque ? des foudres ? sous la forme ordinaire du *vajra*.

Cette combinaison du *lînga* et de la cuve à ablutions exigeait un travail considérable, si le *lînga* était grand : abattre dans un bloc susceptible de contenir la cuve et son bec tout le volume de pierre nécessaire à la saillie du *lînga* central était un effort énorme ; on y renonça à la seconde époque : un simple tenon carré vint, comme pour les statues, unir le *lînga* à la cuve. C'est ainsi qu'est exécuté celui de Chánh Lộ (m. pl.-C), celui de Glai Lamau, que le furent ceux de Hung Thanh, si les divinités de ces tours étaient bien des *lînga*. Il dut en être de même pour beaucoup d'autres et c'est sans doute ce qui explique le nombre considérable de cuves à ablutions qu'on rencontre veuves de leurs divinités ; un *lînga* arraché de sa

¹ S 5 du musée de l'École française d'Extrême-Orient.

² S 6 du même musée.

cuve a, par sa forme ronde, son faible volume, son moindre aspect d'idole et l'utilité qu'il peut présenter, comme pilon, par exemple, plus de chance de disparaître qu'une statue.

Le *lînga* ou mieux la cuve à ablutions du temple A₁ à Mĩ Son présentait une disposition très spéciale ; le *lînga* lui-même a disparu, mais il est accusé par la légère assiette circulaire réservée sur le fond de la cuve (pl. CLXXXII-F). Neuf petites alvéoles circulaires devaient recevoir autant de goujons cylindriques qui s'encastrent sans doute dans les alvéoles correspondantes du *lînga*. Est-ce économie ? Le *lînga* était-il d'autre matière ? Est-ce enfin remède de fortune à quelque accident ? Nous ne le saurons jamais.

Lorsque le *lînga* dut être indépendant de sa cuve dans la première période, il semble qu'on ait préféré le second système que nous avons indiqué. Le prisme monolithe (m. pl.-G) est alors divisé par le sculpteur en trois parties égales et cubiques ; le tiers supérieur est taillé suivant la forme du *lînga*, le tiers inférieur reste lisse, et le tiers intermédiaire est transformé en prisme octogonal qui sert d'intermédiaire entre le *lînga* rond et l'encastrement carré ; celui-ci pénétrait dans une mortaise correspondante de la cuve et du piédestal et, si nous en jugeons par les renseignements malheureusement hypothétiques que nous fournissent les pièces des piédestaux successifs de Mĩ Son E₁, devait sortir à peine de la cuve ⁽¹⁾ (pl. CXX). Nous ne voyons qu'au *lînga* de Hà Lam (pl. CLXXXII-D), qui doit cependant être ancien, car sa cuve porte une inscription sanskrite, manquer l'intermédiaire octogonal.

Cette forme de *lînga* qui présentait un départ carré appelait le piédestal carré ; à l'autre forme, entièrement ronde, correspondait mieux un support circulaire. Il n'est pas douteux que certains piédestaux de cette forme aient reçu en effet un *lînga* et c'est sans doute le cas de celui trouvé dans le temple E à Mĩ Son ; il est dédié à Çiva ⁽²⁾ et sur sa cuve à ablutions est nettement dessinée une assiette

⁽¹⁾ Cf. B.E.F.E.-O., IV, p. 870, fig. 34.

⁽²⁾ Insc. 97. Cf. FINOT, B.E.F.E.-O., IV, p. 930.

circulaire. De même est-il probable que les beaux piédestaux ronds de Hưng Thạnh ont porté le même emblème, car sur la partie qui forme cuve à ablutions est dessiné un octogone, base naturelle d'un *lînga*. Est-ce à dire que tous les piédestaux qui ne sont pas carrés, qu'ils soient ronds ou à huit pans, doivent être considérés comme des supports de *lînga*? L'affirmation paraît chanceuse, et il semble bien que les deux piédestaux circulaires trouvés dans B₃ de Mĩ Sơn se rapportent réellement au Skanda et au Gaṇeṣa qui y furent découverts.

Le *lînga* ne fut pas toujours laissé nu : il porte tout d'abord le décor de filet signalé et ce n'est que dans un cas unique, à Chánh Lộ, que cet élément paraît manquer (pl. CLXXXIII-C). Encore l'état de la pièce ne permet-il pas une affirmation absolue. Parfois, et toujours dans la première période, le filet s'accompagne d'un décor plus ou moins riche. C'est sur un *lînga* (pl. CLXXXII-A) déposé dans la tour de Mĩ Sơn A₁ un autre petit *lînga* qui se dessine au-dessus même du filet, et un motif semblable paraît avoir laissé une trace sur le grand *lînga* de Mĩ Sơn E₄ (m. pl.-B). Ailleurs (m. pl.-C) ce même filet s'épanouit en linéaments multiples qui rappellent l'arbre de vie oriental⁽¹⁾ : deux fois, à Mĩ Sơn F, ce détail bizarre est nettement traité comme une chevelure rassemblée en un chignon bien ordonné (m. pl.-E). Quel sens ont ces éléments ? Est-ce dans le dernier cas une interprétation spéciale d'un décor dont on aurait perdu le sens véritable ? Nous ignorons tout de cette question.

Tout au plus pourrait-on la rattacher par un lien bien tenu à une tendance nettement marquée dans les inscriptions : créer une personnalité plus précise au *lînga*⁽²⁾. Les Ćams y réussirent par l'addition de *koṣa*, souvent d'une grande valeur, qui sont généralement ornés d'une ou plusieurs figures⁽³⁾. C'est au même besoin sans doute, et peut-être par interprétation de cette forme en des temps plus pauvres, que fut créé le *mukhaliṅga*. Il ne paraît pas en effet être

(1) Phong Lộ, Bình Lâm, Mĩ Sơn F et F₁.

(2) Cf. FÉROT, *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 914.

(3) Cf. Insc. de Mĩ Sơn, traduites par

M. Finot, *B.E.F.E.-O.*, IV, pp. 937, 950, 976, qui parlent respectivement de *koṣa* à 4, 6 et 4 visages.

au Ćampa bien ancien. Nous n'en avons connaissance aux époques reculées que dans l'inscription de Nha Trang (38 A). Un *mukhaliṅga* existait sur ce point avant 781 ; mais le fait qu'il fut volé et emporté semble indiquer qu'il était en matière précieuse. L'emploi fréquent du *koça* dans la première période interdit d'ailleurs au *liṅga* toute forme autre que géométrique.

La première représentation d'un *mukhaliṅga* est au tympan de Trach Phô (fig. 415), il figure sans doute plutôt le *liṅga* revêtu de son habituel *koça* qu'un *mukhaliṅga* de pierre ; le *liṅga* est de proportions anormales et la tête n'en occupe qu'une faible partie. Nous avons découvert par contre, près de la pagode de Cu Hoan, une pierre curieuse qui pourrait être interprétée comme un *mukhaliṅga* de pierre, si ce n'est un élément du décor d'un monument ruiné ⁽¹⁾. Le corps de la pièce montre bien un *liṅga* orné d'une tête, mais le tout est couvert d'une sorte de chaperon carré qui serait exceptionnel sur un *liṅga*.

C'est seulement dans la seconde période que nous en rencontrons un premier spécimen non douteux ; il est malheureusement brisé ⁽²⁾ : les deux autres appartiennent au début du xiv^e siècle : ce sont les deux exemples bien conservés de Pō Klaun Garai et de Yañ Proñ ⁽³⁾. Le *liṅga*, dans ce dernier cas, est resté brut ; seule, la tête a été exécutée, sans grand mérite d'ailleurs. Par contre, celui de Pō Klaun Garai est une pièce de sculpture remarquable, taillée avec la cuve dans une belle pierre noire (fig. 402). Le modeste *liṅga* de Glai Lamau ⁽⁴⁾ nous montre sans doute une survivance de ce système dans le décor de face humaine qu'il porte peint.

Quelques *liṅga* présentent une forme ou une disposition un peu spéciale. L'un est celui de Bång An (pl. CLXXXIII-D). Il ne paraît pas très ancien, à cause de sa forme en massue et de la date du sanctuaire qui l'abrite ⁽⁵⁾. Il est porté sur une colonne monolithe

(1) Cf. I.C., I, p. 525, fig. 423.

(2) Tháp Tháp, disparu à cette heure.

(3) Cf. I.C., I, p. 558, fig. 428.

(4) Cf. I.C., I, p. 77, fig. 46.

(5) Début du x^e siècle.

finement tournée qui fait corps avec lui. Cette disposition particulière donne peut-être le sens d'une colonne de pierre en trois pièces trouvée dans le temple B₁ à Mĩ Sòn (pl. CXXI-H).

L'autre pièce ⁽¹⁾ (mais est-ce bien un *lĩnga*?), fut trouvée à Mĩ Sòn culbutée entre B₁ et B₄. C'est un cylindre qui s'évase par le bas



Fig. 402. — Pō Klaun̄ Garai.

Mukhaliĩga. Hauteur : 0 m. 33.

pour devenir octogonal. A côté gisait une pyramide curviligne dont la section inférieure s'applique exactement à la section supérieure du morceau précédent. Un trou circulaire de peu de profondeur se voit aux deux tiers de la hauteur ; quelques caractères sur la base sont indéchiffrables (pl. CLXXXIII-E).

La tour de Thũ Thiẽn, ou mieux une pagode voisine, nous a conservé en porte-hampe deux très curieux *lĩnga* de la période secondaire ornés à la base, contre l'ordinaire, d'un rang de décor, petits lotus en un ou deux rangs opposés. L'un des deux *lĩnga* est polygonal, fait

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 381.

unique, et d'un tracé particulièrement étrange, car il est à neuf faces. Dans les deux cas, par malheur, l'entaille exécutée a fait disparaître le filet s'il en existait un (m. pl.-A, B).

Enfin les inscriptions indiquent l'existence de *liṅga* en matière précieuse comme celui de Çrī Cambhū à Nha Trang qui fut volé, donc qui le méritait mieux qu'une simple pierre de taille ⁽¹⁾. Nous n'en avons trouvé d'autre exemple au Āmpa que les deux minuscules *liṅga* d'or sur cuvette d'argent du trésor de Mī Son (fig. 88).

Les idoles de Çiva sous la figure humaine sont beaucoup plus rares ; il est vrai qu'elles étaient aussi plus difficiles à exécuter. Les représentations de Çiva affectent au Āmpa diverses formes : il est figuré calme, replet, ascétique, terrifiant ou triomphant. Ce n'est guère que sous les trois premières formes qu'il fut traité en idole ; les autres ne se rencontrent que dans la décoration religieuse des monuments.

Dans la forme simplement humaine, lorsqu'il ne possède pas d'attributs spéciaux, nous ne pouvons le reconnaître qu'au Nandin qui l'accompagne souvent, à l'œil frontal dont il partage la propriété avec son fils Gaṇeṣa et parfois sa *çakti*, enfin à la présence du cordon brahmanique, qu'à quelques exceptions près ⁽²⁾ il est, comme dieu, seul à porter au Āmpa.

Mentionnons d'abord deux idoles de Çiva dont la tête seule fut retrouvée ; elles proviennent, l'une de Quá Giàng et est reconnaissable à l'œil frontal ; l'autre de Thập Tháp, où cet œil n'a laissé que des traces assez vagues, mais où la tiare porte un décor qui semble représenter *l'oṃkāra* (pl. CLXXIX-B).

Nous ne possédons que trois idoles de Çiva debout, deux qui paraissent des répliques l'une de l'autre dans la première période, une de la seconde. Le Çiva de Mī Son A'₄ ⁽³⁾ n'est reconnaissable qu'à l'œil frontal ; il n'a que deux bras dont il tient une fiole et un cha-

(1) Au Cambodge il en fut découvert un en cristal de roche. Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 461.

(2) Brahma des tympanes de Mī Son E₁ et de Mī Xuyên, Viṣṇu de Biền Hoà.

(3) Cf. *I.C.*, I, p. 362, fig. 78.

pelet. Ce dernier détail pourrait faire supposer qu'il est considéré comme ascétique, car c'est l'attribut constant des Çiva ascètes ; de plus il est vêtu fort simplement et ne porte pas de bijoux. Ses



Fig. 103. — Mî Son E₄.
Çiva. Hauteur : 1 m. 40.

oreilles sont cependant percées pour en recevoir, mais il n'est pas impossible que ce travail soit postérieur. L'autre statue, qui provient sans doute de Mî Son C₄ ⁽¹⁾, paraît avoir été identique ; les attributs sont perdus avec les bras, et l'œil frontal s'il exista a sauté avec une lame de cette pierre qui se délite facilement. Son attribution n'est donc fondée que sur sa similitude de faire et de détail avec le Çiva de A'₄.

Le troisième Çiva debout n'est identifié comme idole de ce dieu que par la dédicace du temple qui le contenait. Mî Son E₄; cette dédicace ⁽²⁾ est d'ailleurs trop vague pour qu'on puisse être tout à fait affirmatif, et cela est regrettable, car cette statue sans bras ni tête est fort curieuse, étant traitée en prêtre čam, si l'on en juge par son riche sarong (fig. 103).

Les idoles de Çiva assis sont plus fréquentes. Le temple B de Mî Son nous en fournit deux petits exemples élégants. Leur piédestal, qui ne comportait pas de cuve à ablutions, montre en avant Nandin couché ou debout. Trà Kiệu a fourni une pièce d'une facture supérieure, mais dans un état de conservation lamentable ⁽³⁾. Cette statue présente la particularité d'avoir les seins forts pour un homme ; ils ne le sont cependant pas assez à la mode čame pour qu'on puisse

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 363, fig. 79.

⁽²⁾ Insc. 95 B. Cf. FÉROT, *B.E.F.E.S.O.*, IV, p. 946. La présence des deux *dvapâlu* con-

firme-t-elle cette dédicace vague à Çiva ?

⁽³⁾ Lettre J de notre inventaire. Cf. *I.C.*, I, p. 304, fig. 66.

voir dans cette figure une déesse, voire une *ardhanārī*. La présence du cordon brahmanique rend la première hypothèse impossible, et le seul exemple probable d'*ardhanārī* que nous possédions⁽¹⁾ a des seins bien plus puissants⁽²⁾.

Çiva peut faire partie du groupe des neuf divinités de Trà Kiệu⁽³⁾; il n'y serait reconnaissable qu'à la présence de Nandin.

Au début de la seconde période, nous voyons aux Tours d'argent une belle statue de Çiva⁽⁴⁾ caractérisé par l'œil frontal : elle avait dix bras, mais ils sont brisés et l'on ne peut reconnaître quels attributs ils portaient. La divinité est vêtue d'un riche costume et couverte de bijoux : un cordon brahmanique en forme de serpent traverse sa poitrine.

Une petite statue trouvée à Phanrang-gare et qui rappelle par le faire et, malheureusement, par le mauvais état de conservation, les figures de Trà Kiệu, doit cependant, en raison du devantier de son sampot, appartenir à la deuxième période; nous croyons y voir un Çiva pour le cordon brahmanique qu'elle porte.

Enfin avec le Çiva de Yañ Mum commence la série des figures déformées qui nous mèneront par Pō Romē aux statues funéraires du Binh Thuận (fig. 75). Le Çiva de Yañ Mum (fig. 77) a l'œil frontal, le cordon brahmanique, le croc à éléphant et le trident : pour le costume il est traité comme un roi. Le Çiva de Pō Romē⁽⁵⁾ n'a plus l'œil frontal, mais, par contre, il a huit bras, dont il porte un poignard, un trident, un bouton de lotus à longue tige, un sabre, un peigne et une tasse à huile de coco. Des têtes s'élèvent au-dessus de lui, que les indigènes donnent comme celles de ses serviteurs. Il est bien plus probable qu'il s'agit ici d'une traduction naïve de la superposition des têtes de Çiva dans certaines représentations. Nous avons rencontré dans une maison čame une image de Pō

(1) Cf. plus loin, Umā de Đông Phúc et fig. 79.

(2) L'étude que nous avons faite plus haut du port de la barbe montre que la présence d'une barbiche, invoquée dans notre tome I, p. 304, est inadmissible en

cette période ancienne.

(3) Cf. *I.C.*, I, p. 306, fig. 67.

(4) Cf. FOURNEREAU, *les Ruines khmères*, pl. 406.

(5) Cf. *I.C.*, I, p. 66, fig. 13.

Binh Thuor qui offre une disposition analogue mais moins anormale (fig. 104).

Nous avons montré plus haut comment les statues funéraires des rois de Binh Thuận avaient pu se substituer aux représentations de Çiva : elles ne présentent d'ailleurs aucun des traits auxquels on pourrait reconnaître le dieu.



Fig. 104. — P₅ Binh Thuor.

Hauteur : 1 mètre environ.

Nous ne voyons d'idoles de Çiva assis sur Nandin qu'en deux pièces de basse époque, à Phước Tịnh et à Drañ Lai (fig. 105). Toutes deux montrent Çiva assis à l'européenne sur le bœuf accroupi ; elles ont l'œil frontal, le cordon brahmanique et portent glaive et trident. Leur costume est riche et elles sont parées de nombreux bijoux. Une inscription, fruste dans les deux cas, est gravée sur l'envers de la dalle à laquelle chacun d'eux est adossé.

Çiva est encore représenté assis sous une forme assez curieuse et dont nous ignorons le sens, celle d'un personnage obèse. La plus ancienne de ces statues⁽¹⁾, figure d'un excellent mouvement, accroupie à la javanaise, fut trouvée entre

les édifices B₂ et B₅ à Mĩ Sơn. La tête et les attributs font défaut : seuls le cordon brahmanique et les bijoux en serpent nous font reconnaître ici une image de Çiva. Deux figures nouvelles trouvées à

(1) Cf. *I.C.*, I, p. 378, fig. 83. Il n'est pas exact de supposer comme nous l'avons fait que cette figure fut la divinité de Mĩ Sơn B₁ ; les inscriptions montrent nettement que les sanctuaires qui se sont succédé en B₁ sont consacrés au dieu Çriganā-

bhadreçvara qui est un *līṅga*, car dans les inscriptions 90 et 85 Mĩ Sơn, XII et XXIV (cf. Fournier, *B.E.F.E.-O.*, IV, pp. 937 et 970), des *koça* lui sont consacrés. Voir cependant dans le *Bulletin*, t. IV, la note 1 de la page 914.

Quá Giâng et à Đống Phúc et dont l'ancienneté est prouvée par l'emploi de la cuve à ablutions à écoulement intérieur, viennent confirmer cette identification, car toutes deux ont l'œil frontal; celle de Đống



Fig. 105. — Drañ Lai.
Çiva. Hauteur : 0 m. 57 (*).

Phúc montre à la main droite un anneau de perles qui enferme plusieurs doigts et qui, si on le rapproche du *kak mau* ⁽¹⁾, pourrait être un emblème religieux. Ces deux figures sont assez richement parées.

(*) Idole inscrite transportée à Yañ
Mum.

⁽¹⁾ Cf. CABATON, *Nouvelles recherches*,
p. 39.

Nous avons trouvé les débris d'une statue analogue à Lạc Thạnh. Une autre existe au musée de l'École sous la cote S 47 (fig. 106), et l'on doit peut-être considérer comme de la même nature les deux figures si courtes, accroupies ou agenouillées, de Đồng Dương, dont l'une est donnée dans la figure 107.

Le type de Çiva ascète a fourni deux idoles de la basse époque ; l'une fut découverte à Chùa Hang ⁽¹⁾ ; le dieu est assis à l'indienne et



Fig. 106. — Musée de l'École.

Statue de nain, S 47.
Hauteur : 0 m. 25 environ.

tient un chapelet, d'une main dans l'autre ; il est imberbe et n'a qu'un simple chignon. A Đại Hữu (fig. 108), il a la même pose, mais montre le cordon brahmanique. Plus richement vêtu, il est coiffé du haut bonnet cylindrique sur lequel est gravé l'*omkâra*, et porte la moustache et la mouche, qui commencent à être de règle à cette époque ; pour ces divers détails il semble à la vérité plutôt un roi en prières qu'un ascète.

Nous indiquerons ici un certain nombre de petites figures analogues qui ne semblent pas des idoles, mais qui ne trouvent guère non plus leur place dans un monument. Nous en avons rencontré quatre parmi les débris que contenait la citadelle de Bình Định ⁽²⁾ : l'une est accroupie sur les talons ⁽³⁾, l'autre a les mains jointes au lieu de tenir un chapelet ⁽⁴⁾. Deux figures du même genre, avec une troisième qui se rapproche plus du Çiva de Chùa Hang, sont indiquées par M. Lemire ⁽⁵⁾ comme provenant de Thủ Thiên, tandis que nous en avons découvert une encore à Tháp Tháp. Toutes ces effigies semblent contemporaines.

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, 1, p. 414, fig. 74.

⁽²⁾ Nos 16, 21, 22 et 23 du dépôt constitué par nos soins.

⁽³⁾ N° 22.

⁽⁴⁾ N° 16.

⁽⁵⁾ Cf. LEMIRE, *Conférence* (voir p. 268, note 5), p. 3, fotogr. ; deux de ces pièces sont au musée Guimet. Cf. *I.C.*, 1, p. 578, A et B.

Çiva n'est jamais au Āmpa représenté comme une divinité bien terrifiante; nous ne connaissons de ce genre que les Çiva (fig. 109) des temples de l'enceinte I de Đống Dương, cortège et garde de l'image ou de la relique du Buddha que contenait le temple; à l'éclat perçant de l'œil frontal ils ajoutent la contraction de la mâchoire et montrent de véritables crocs. Mais malgré le glaive qu'ils portent, ils



Fig. 107. — Đống Dương III.

Statues trouvées dans la grande salle. Au vingtième environ (*).

paraissent peu terribles : ils sont richement vêtus et accroupis à la javanaise.

Il est une forme intermédiaire entre l'idole et le décor, c'est le *drārapāla*. Il fait naturellement suite aux rares idoles menaçantes de Çiva, car dans la plupart des cas Çiva, sous ce rôle, est représenté terrible. Cependant il en est parfois de très tranquilles, comme celui de Cu Hoan qui s'appuie placidement sur sa massue, à la façon des

(*) De gauche à droite : statue accroupie, Çiva(?); moine bouddhiste portant un brûle-parfums; Çiva debout. Les deux

dernières figures semblent avoir fait partie de la composition du retable de cette salle.

dvārapāla du Cambodge. A Mĩ Sơn E₄ (fig. 110), malgré leurs croes saillants, ils ont presque l'air aussi bonasses. A Thu Bồn ⁽¹⁾, ils servaient même de porte-hampe. Nous les retrouvons encore appuyés sur leur massue et tranquilles aux côtés du perron du piédestal III de Đống Dương et sur une antéfixe des tours de Văn Trưng. Ils ont l'air moins terrible encore aux fausses portes de la tour centrale à



Fig. 108. — Đại Hữu.

Çiva. Hauteur : 0 m. 80 environ.

Hoà Lai ; ce ne sont que des seigneurs somptueusement parés qui tiennent l'un un glaive (fig. 69), l'autre une plume, le troisième une bourse. A la tour N., leur copie grossière ne mérite qu'une simple mention ; ici ils sont tous armés. A Trường An, ils montrent une allure plus batailleuse : ils tiennent d'une main leur chapelet, mais de l'autre le *vajra* ; ils sont en bas-relief. De même les voit-on aux Montagnes de marbre, armés cette fois d'un glaive et d'une massue (fig. 111). Nous n'avons retrouvé que des fragments de ceux de

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 286, fig. 58.

Chánh Lô ; un groupe était debout près du perron de chaque enceinte : ils étaient énormes ; leur main était armée d'un court poignard et leurs pieds reposaient sur une tortue. Non moins grands, mais bien plus anciens, sont ceux de Nhan Tháp près de Càban, qu'une restauration annamite a défigurés. Ceux de Khương Mỹ sont gauches de mouvement, mais brandissent un sabre ; un baudrier est pendu à leur côté ; l'un tient en outre un chapelet à gros grains. Mais les plus beaux, les plus féroces d'ailleurs, sont les huit de Đống Dương, dont nous n'avons encore dégagé que six. Dressés sur un homme écrasé ou une bête sauvage, ils sont prêts à s'élancer et brandissent poignards ou foudres ; de la gueule de l'animal qu'ils piétinent s'échappe un petit guerrier qui tente de les combattre⁽¹⁾.

Si, pour les idoles, les figures normales de Çiva sont en somme préférées, c'est au contraire les formes monstrueuses qui prédominent dans la décoration des tympans.

Assis et calme, ce n'est que dans un édifice de basse époque, H₁ de Mĩ Sơn, que nous voyons représenter Çiva. Il a huit bras ; une paire a les mains unies par les pouces au-dessus de la tête, les paumes cachées ; les autres portent des attributs peu distincts où l'on reconnaît cependant un chapelet ; sa troisième main droite fait le geste classique du claquement des doigts, pouce et index. Le dieu, somptueusement vêtu, assis sur un coussin de lotus, porte le cordon brahmanique. A ses côtés deux adorateurs présentent, comme les *makara* qui les supportent, des boutons de lotus.



Fig. 409. — Đống Dương I.
Çiva du temple N.-O. Haut. : 0 m. 95.

(1) Cf. *I.C.*, I, pp. 490, 491, fig. 411 et 412.

Fig. 140. Mỹ Sơn E₁.

Devrapada. Hauteur : 1 m. 80 environ.

Nous ne savons si dans les figures des tympans munies du cordon brahmanique, aux fausses portes de Pō Klañ Garai et de Pō Romē, il faut encore reconnaître Çiva, ou le roi adorant le dieu à qui il a donné sa ressemblance, ou mieux un simple prêtre : le fait qu'il figure les mains jointes rend difficile cependant d'y voir un dieu.

Aux fausses portes de Hoà Lai, tour N., une divinité assise sur un tigre ne peut guère être que Çiva. Aux Tours d'argent, c'est Nandin que le dieu a enfourché. A Chánh Lô, Çiva est assis encore sur Nandin et tient des boutons de lotus. Il figure de même sur le bœuf en haut des pilastres intermédiaires saillants de D₂ à Mĩ Sơn.

Nous ne savons enfin, à Thập Tháp, sur quoi il était assis ; nous n'avons en effet que la partie supérieure du tympan en deux pièces qui le représentait. Il est accompagné de deux fleurs qui s'élèvent à ses côtés et tient dans ses mains le trident et le glaive.

Combattant, on ne rencontre guère d'autres spécimens de Çiva que ceux signalés par M. Finot ⁽¹⁾.

⁽¹⁾ Il en existe cependant un dans la

L'un (fig. 112) est entré à l'École sous le numéro S 24 ⁽¹⁾; l'autre est encore au Jardin de Tourane ⁽²⁾. Ce sont les figures de Çiva qui ont le plus grand nombre de bras, 28 et 27. Le corps est incliné en avant comme dans la marche ou mieux l'assaut, mais tordu sur les reins.



Fig. 111. — Sanctuaire des Montagnes de marbre.
Balustrades fermant la grotte avec *dvārapāla*. Hauteur : 1 m. 72.

Les pieds, sur une partie manquante, reposaient sur le dos de Nandin. Les bras principaux tiennent la lance; les autres attributs sont des boutons de lotus à longue tige, une boule, une fronde ou mieux un serpent, un vase et une besace pendus, une pique, un arc, une flèche, un croc à éléphant, une coupe, une sonnette, un grelot, le disque

Pagode des lotus à Phú Hưng, voir Appendice, p. 581.

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 302.

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 333.

évidé : enfin il tient d'un des premiers bras une Nāgī, semble-t-il, qui forme peut-être daïs au-dessus du dieu.

C'est sous la forme triomphante que Çiva est en tympan le plus souvent représenté, soit seul, soit au milieu de toute une petite cour. Dans la première période nous le voyons à Bích La ⁽¹⁾, dansant. Il a

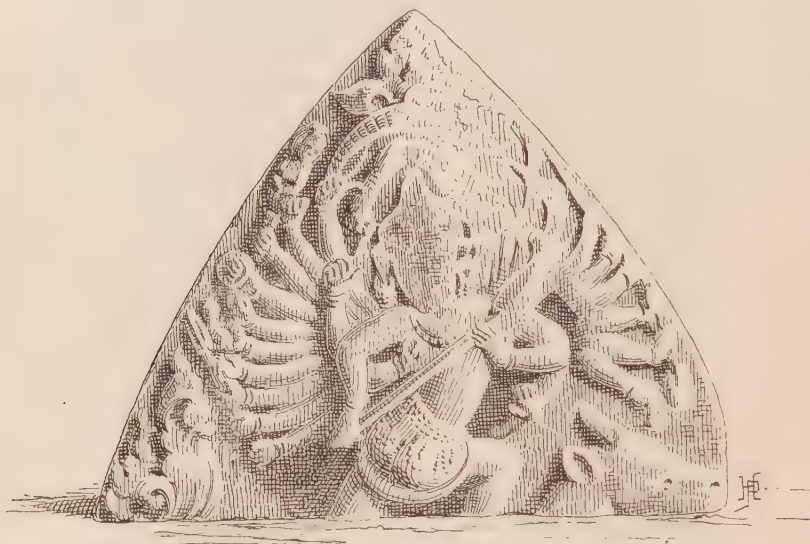


Fig. 442. — Trà Kiệu.

Çiva sur une partie de tympan. Hauteur : 1 m. 10 environ.

dix bras dont un tient les foudres circulaires : le disque à trois pointes ; deux fidèles l'accompagnent, l'un dansant, l'autre priant ⁽²⁾.

Plus souvent il n'a que quatre bras et deux musiciens l'escortent. A Trà Kiệu, à Pô Nagar de Nha Trang, tympan ⁽³⁾ de la porte d'entrée de la tour principale (fig. 443), à Thu Bồn ⁽⁴⁾, il a un pied sur Nandin. Ses attributs sont le disque à trois pointes ⁽⁵⁾, le *vajra* ⁽⁶⁾, une fiole ⁽⁷⁾ qu'il vide, des boutons de lotus ⁽⁸⁾ à longue tige, un glaive ⁽⁹⁾, un arc ⁽¹⁰⁾.

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 532, fig. 425.

⁽²⁾ N° 27 du Jardin de Tourane. Cf. *I.C.*, I, p. 300 D.

⁽³⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, II, p. 38, fig. 40.

⁽⁴⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 286, fig. 58 ; les musiciens manquent.

⁽⁵⁾ Bích La, Trà Kiệu.

⁽⁶⁾ Nha Trang.

⁽⁷⁾ Trà Kiệu.

⁽⁸⁾ Trà Kiệu, Nha Trang.

⁽⁹⁾ Thu Bồn.

⁽¹⁰⁾ *Id.*

Nous trouvons deux exemples de cette représentation, assez simple, dans la deuxième période : au tympan antérieur de la grande salle de Chánh Lộ et à la porte d'entrée de la tour principale à Pō Klaun̄ Garai (fig. 76). Le premier a quatre bras, le second six. Ce dernier a l'œil frontal et porte le cordon brahmanique. Une sonnette est le seul attribut distinct de celui de Chánh Lộ ; quant au Çiva de Po Klaun̄ Garai, il a les mains supérieures unies dans un disque, tandis que les autres portent couteau, trident, tasses et lotus à longue tige.

Nous ne voyons Çiva entouré d'un groupe de personnages que dans la première période ⁽¹⁾. Il a souvent dans ce cas un grand nombre de bras, dix ⁽²⁾, douze ⁽³⁾, seize ⁽⁴⁾. Par malheur ses attributs ont presque toujours dis-



Fig. 113. — Pō Nagar de Nha Trang.

Tour principale, tympan au-dessus de la porte d'entrée. Hauteur : 1 m. 30.

paru ou font défaut. Parfois les mains font un claquement de doigts ou un geste analogue. Le dieu porte le cordon brahmanique aux tympanes de Mĩ Sơn. Il est entouré de sa *çakti*, d'un enfant nu qu'à son perroquet on pourrait prendre pour Kama, de la figure émaciée de Bhṛṅgi dansant, de guerriers debout parmi lesquels est peut-être le roi donateur, de musiciens, d'*apsaras*. Au tympan de A'₁, s'ajoute Gaṇeṣa. A Phong Lê, des *nāgī* qui jouent de la musique et adorent Çiva, entourent le dieu (fig. 114).

A Mĩ Sơn F₁ ⁽⁵⁾, il est assis jambes pendantes sur une montagne que soulève le roi des Rakṣas, Rāvaṇa ; il porte le cordon brahmanique

⁽¹⁾ Tympanes de Mĩ Sơn C₁ et A'₁.
— Cf. respectivement I.C., I, p. 391, fig. 86 ; p. 361, fig. 77 ; — et Phong Lê (fig. 114).

⁽²⁾ Mĩ Sơn C₁.

⁽³⁾ Mĩ Sơn A'₁.

⁽⁴⁾ Phong Lê.

⁽⁵⁾ Cf. I.C., I, p. 425, fig. 95.

et tient un chapelet ; Nandin et Gaṇeṣa l'accompagnent, et la scène qui n'est, par malheur, qu'un fragment, se passe dans une forêt sauvage où se voient au milieu des bêtes fauves, un temple et une grotte avec, au fond, un petit ascète.

A Uu Diêm ⁽¹⁾, il est monté à califourchon sur Nandin et sa *çakti*



Fig. 414. — Phòng Lẽ.

Tympan, Śiva entouré des *nāgī*. Hauteur de la partie sculptée : 0 m. 80 environ.

est assise derrière lui ; il n'a que deux bras et tient le disque. Brahmā, Viṣṇu, Skanda et un guerrier, peut-être une divinité inconnue de nous, l'accompagnent.

Enfin Trạch Phổ nous montre le seul exemple (fig. 415) de tympan où Śiva soit figuré par le *liṅga*, plutôt sans doute, comme nous l'avons dit, un *koṣa* à visage qu'un *mukhaliṅga* de pierre : la tête porte l'œil frontal. Viṣṇu et Brahmā rendent hommage au dieu.

Résumons ces divers renseignements. En idole Śiva est plus fréquemment représenté par le *liṅga* qui, par contre, ne le figure presque

⁽¹⁾ Cf. I.C., I, p. 518, fig. 120.

jamais dans le décor. Le dieu est plus souvent traduit dans une forme presque exactement humaine que sous un aspect monstrueux, en particulier pour les idoles ; il est d'ordinaire assis, rarement debout. Il affecte parfois dans la seconde période la forme d'un ascète, plus rarement, et dans la première, d'un personnage obèse. Il ne prend guère le caractère menaçant que sous la forme du *dvārapāla*, qu'on abandonne dans la seconde période avec la réduction générale de la



Fig. 415. — Trach Phō.

Tympan. Çiva, Viṣṇu et Brahmā. Largeur : 1 m. 40 (*).

sculpture. Combattant ou triomphant, il ne figure que dans la décoration, et disparaît avec l'emploi des riches tympanaux, c'est-à-dire avec l'art primaire. C'est dans ces cas surtout qu'il affecte des formes monstrueuses : elles ne consistent guère que dans la multiplication des bras, qui varient alors de quatre à une trentaine. Ce n'est qu'exceptionnellement qu'il est représenté avec des têtes multiples, forme rare d'ailleurs au Çampa et qui n'est guère utilisée que pour Brahmā. Par contre il porte assez souvent l'œil frontal. Son *vāhana* habituel est Nandin, comme son signe distinctif le cordon brahmanique ⁽¹⁾. Il

(*) D'après un cliché du capitaine Demogue.

(1) On le lui voit porter une fois sur trois.

est parfois couvert de serpents en guise de bijoux. Son attribut le plus répété est le glaive : le chapelet qui le caractérise plutôt dans la forme ascétique, des boutons de lotus à longue tige, le trident, les foudres sous la forme du disque à trois pointes ou du *rajra*, sont des attributs fréquents pour lui. Ne paraissent qu'accidentellement le disque évidé et plein — la lance, l'arc, la flèche — une plume, une bourse, une besace, un peigne — un flacon, une coupe, une tasse — une corne, une sonnette, un grelot, un croc à éléphant ⁽¹⁾. Il claque parfois des doigts, geste classique que répètent encore les prêtres çams. Enfin, dans un cas ou deux, *Foṃk̄āra* est marqué sur sa coiffure.

Le développement des recherches au Čampa n'a pas confirmé l'importance que les inscriptions semblaient attribuer à Umā, et le nombre de ses images, bien inférieur au compte de celles de Viṣṇu, est égal à peu près à celui des images de Lakṣmī : elle ne l'emporte sur cette dernière que par le culte important qui lui fut rendu à Nha Trang.

Umā est bien moins souvent représentée sous la forme exactement humaine que Ćiva ; elle ne figure guère ainsi que lorsqu'elle l'accompagne dans son triomphe ⁽²⁾ ; parfois elle l'adore comme les autres. Elle figure assise sur la tête d'un éléphant et armée du croc, au sanctuaire N.-O. de Pô Nagar de Nha Trang. Seule, elle est plus souvent traitée suivant les formes monstrueuses qui comportent la multiplication des bras. C'est ainsi qu'elle est représentée dans sa principale idole ⁽³⁾ à Pô Nagar de Nha Trang, en une belle statue de pierre noire et dure, dont la tête, malheureusement perdue, a été remplacée par une mauvaise restauration annamite. Elle a les seins puissants et porte au ventre les plis de maternité. De ses dix bras l'un fait le geste du don, l'autre celui qui rassure. Par contre, les autres mains tiennent plutôt des attributs guerriers, un poignard, une lance, un arc, une flèche, un croc à éléphant, un bouclier ; en plus, le disque évidé et la conque. C'est la seule idole assise d'Umā qui soit certaine. D'autres sont debout : l'une à Bích La, enlevée par

(1) Ćiva de Gò Thi, v. Appendice, p. 577.

(2) Cf. *I.C.*, I, p. 518, fig. 120.

(3) Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 15, fig. 1, et

II, pp. 38, 39, fig. 10 et 11.

C. Paris et aujourd'hui perdue, était dressée, pieds joints sur Nandin. Ses bras reposaient sur des colonnettes et étaient avancés. Elle semble avoir porté l'œil frontal. Une autre à Mĩ Xuyèn (fig. 116) avait huit bras; l'un tenait le disque à poignée, l'autre la conque. Malgré ces attributs vichnouïtes, ce nombre de bras, auquel n'at-



Fig. 116. — Mĩ Xuyèn.

Umā. Hauteur : 1 m. 12. (D'après un cliché du capitaine Demogue.)(*)

teint jamais Lakṣmī au Āmpa, ne laisse aucun doute sur son identification. Cette statue est complètement défigurée par des restaurations annamites.

La dernière idole présente la curieuse particularité d'être androgyne, avec prédominance du côté féminin accusé par le sarong et les seins opulents, tandis que le côté masculin n'est indiqué que par

(*) Fortes restaurations annamites qui empêchent de savoir si cette figure est une idole ou une représentation de tympan.

la fine moustache et l'œil frontal de Çiva. La perte de ses bras rend impossible de savoir quels attributs elle portait (fig. 79) ⁽¹⁾.

En décoration, Uma ne paraît que dans la deuxième période. Elle est représentée dansant à Mi Sơn E₁ et à Chành Lô ⁽²⁾, avec dix bras dans un cas, quatre dans l'autre. Elle porte les mêmes attributs que Çiva, flèche et arc, lacet, trident, hachette, foudres : boutons de

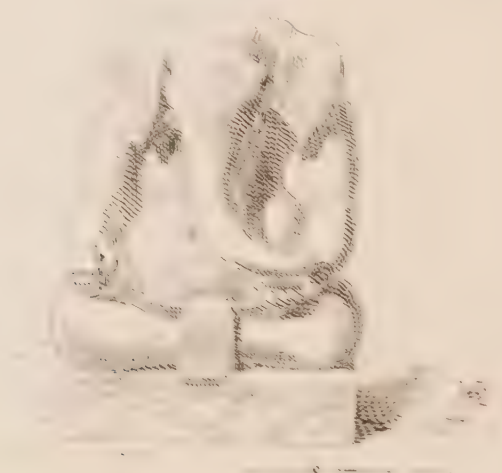


Fig. 117. — Phu Ninh.

Gneiss. Hauteur : 0 m. 80 environ.

lotus, argente, disque axial et coquille s'y appendent. A Chên Dâng ⁽³⁾, où elle combat, elle repète encore mieux Çiva et, comme lui, a le pied sur Nandin. Elle a six bras dont plusieurs tiennent ensemble l'arc et la flèche.

Uma, en résumé, se présente dans l'art tam plutôt comme le double féminin de Çiva que comme une divinité spéciale; elle répète ses attitudes moines, à la ressemblance naturelle du rondou hindouanique, attribut exclusif du sexe masculin; les mêmes caractéristiques — œil frontal et même bras multiples de quatre à dix, en dor-

⁽¹⁾ Nous négligeons ici la figure de Po Pan, qui semble bien une statue d'Uma sur le démon-buffle Mahisasur, mais que

nous croyons d'origine khmère primitive

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 230, fig. 43.

⁽³⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 275, fig. 34.

nier nombre étant plus fréquent, et les mêmes attributs surtout guerriers, auxquels s'ajoutent d'une façon presque régulière les symboles vichnouïtes, le disque évidé et la conque.

À l'encontre encore de ce qui paraissait la vérité à l'origine, le culte de Gaṇeça fut très répandu surtout dans la première période, plus répandu même sans doute que le culte d'Umā au Āmpa. Car nom-



Fig. 418. — Phú Ninh.
Le même Gaṇeça vu de profil.

breuses sont les idoles de ce dieu que nous avons rencontrées⁽¹⁾. Un temple lui fut dédié à Nha Trang, la tour N.-O. : à Mĩ Sơn, il avait deux sanctuaires, B₃ et E₅. Il est presque toujours représenté assis, traité en homme obèse, à tête d'éléphant ; il n'a jamais, comme à Java, les pieds de cet animal⁽²⁾ ; il présente par contre une fois des oreilles humaines⁽³⁾. Il semble qu'il eut à l'origine la tête plus enfoncée dans les épaules que par la suite, et les Gaṇeça de Phú Ninh (fig. 117 et 118), comme ceux découverts en débris à Pô Nagar de Nha Trang

⁽¹⁾ Mĩ Sơn B₃, Jardin de Tourane n° 5, banque de Tourane. Phú Ninh (deux), Pô Nagar de Nha Trang (deux en fragments), Dương Lăng, Phước Tịnh, Tân Triêu Đông. (Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 46, fig. 2).

Thủ Thiện (Cf. LEMIRE, *loc. cit.*). Deux Gaṇeça debout. Bồ Đề, Mĩ Sơn E₅. (Cf. *I. C.*, I, p. 447, fig. 94.)

⁽²⁾ Sauf peut-être à Phú Ninh.

⁽³⁾ Dương Lăng.

(fig. 45), ont presque le sommet de la tête et les épaules arrêtés par le

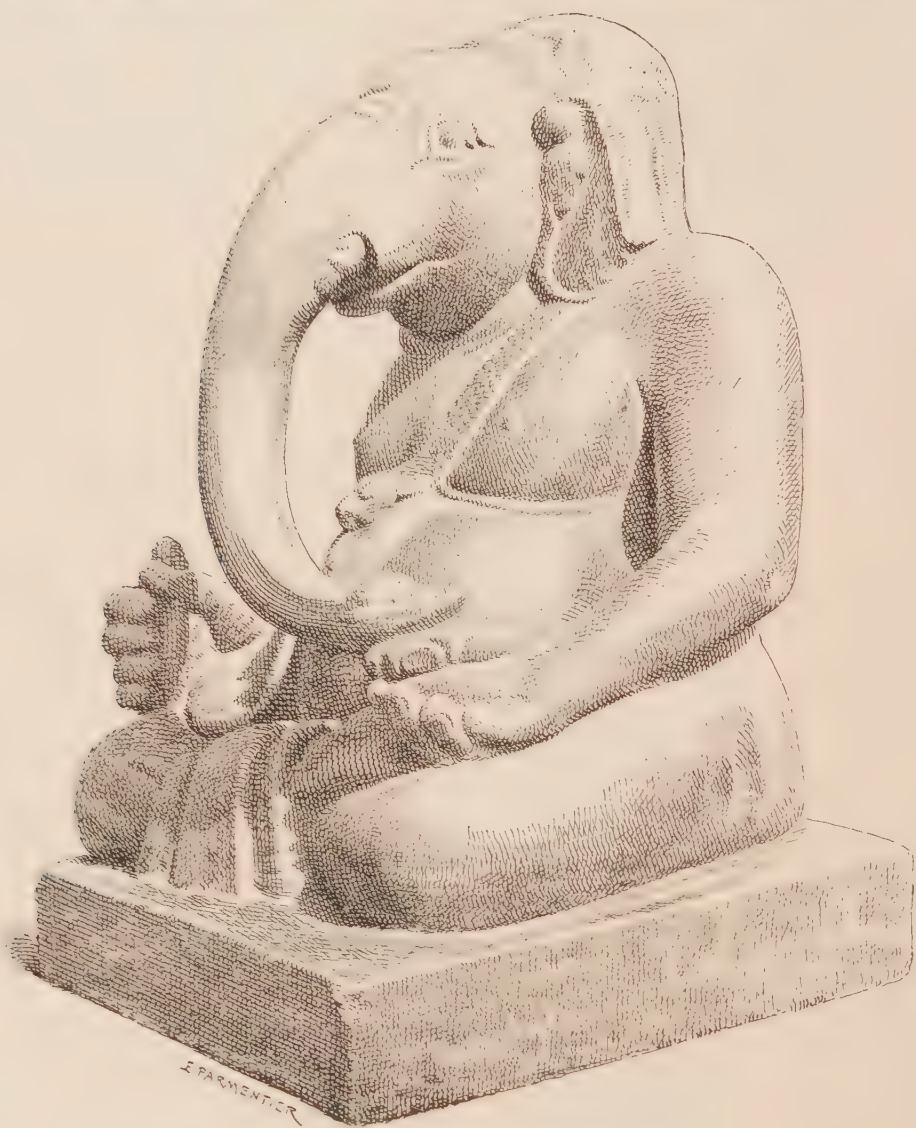


Fig. 419. — Mî Son B₃.

Gaṇeça. Hauteur : 0 m. 50.

même plan horizontal. Gaṇeça montre un certain nombre des caractéristiques de son père. Son front est souvent marqué de l'œil terri-

fiant ⁽¹⁾ ; il porte généralement le cordon brahmanique et ses bijoux sont souvent traités en serpents vivants (fig. 119). Presque toujours il repose sa trompe dans une écuelle qu'il tient de la main gauche, tandis que la droite enferme un petit objet qui pourrait être aussi bien un petit *lînga* que la défense qui lui manque. Trois fois cet attribut est remplacé par une guirlande ⁽²⁾ (fig. 120). Sa tête se coiffe parfois d'un diadème ⁽³⁾, voire d'un *mukuta* ⁽⁴⁾.



Fig. 120. — Ganeça déposé à la banque de Tourane.

Hauteur : 0 m. 60 environ. (Cliché de M. Limousin.)

Nous n'en connaissons qu'une idole debout intéressante, c'était la divinité de Mĩ Son E₅. Il a quatre bras, dont l'un reçoit le bout de la trompe dans l'écuelle, tandis que les autres tiennent une guirlande, un pinceau et un chapelet. Il est richement paré et son sampot est recouvert par une peau de tigre sous une ceinture à fermoir ciselé.

Ganeça ne figure dans la décoration que comme comparse : à deux bras et debout la trompe en l'air, au tympan de Mĩ Son A'₁ ; pareil, mais accroupi, au tympan de la tour principale de Đổng Dương : assis, mais à quatre bras portant les mêmes attributs que l'idole du sanctuaire E₅ de Mĩ Son et dans le même ordre, au tympan de Mĩ Son F₁.

Skanda paraît avoir reçu un culte spécial, car nous en connaissons quatre et peut-être cinq idoles ⁽⁵⁾. Deux sont caractérisées par le paon, deux autres ⁽⁶⁾ par le rhinocéros, qu'on trouve de même à Ankor Vat ⁽⁷⁾. Une seule est debout sur l'oiseau (Mĩ Son B₃) ⁽⁸⁾ devant un chevet qui la sépare de sa queue ; les deux autres sont assises : l'une, accroupie sur le paon (fig. 121), provient sans doute d'un des

(1) Mĩ Son B₃, E₅.

(2) Banque de Tourane, Mĩ Son E₅, tympan de Mĩ Son F₁.

(3) Tân Triều Đổng.

(4) Phước Tĩnh, banque de Tourane, Phú Hưng (Pagode des lotus).

(5) Soit une de plus que celles de Viṣṇu.

Voir plus loin.

(6) De l'une d'elles ne fut retrouvé que le piédestal orné d'un rhinocéros, mais il suffit à en attester l'existence.

(7) COEDÈS, *Les Bas-reliefs d'Ankor Vat*, pl. II, dans le *B.C.A.I.*, 1911, et p. 179.

(8) Cf. *I.C.*, I, fig. 84, p. 379.

templions de Mĩ Son A : l'autre, trouvée dans B, repose simplement sur le piédestal. La première tient le *vajra*, la seconde un glaive ; l'une est couverte de riches bijoux, les autres n'en ont pas ; seule

la petite figure assise sur le paon a des trous percés dans ses oreilles et ses poignets pour placer des bijoux mobiles.

Skanda ne figure qu'une fois dans la décoration, au tympan de Uu Diêm, faisant cortège à Çiva. Il est à califourchon sur le paon dont il étreint le cou d'un bras ; de l'autre main il tient un attribut très mal indiqué, en forme de raquette, et où il faut peut-être voir encore le *vajra*.

Dans tous les cas, Skanda porte un chignon à quatre divisions qui lui est rigoureusement spécial. Aussi sommes-nous tenté de voir le même génie dans une petite statue du musée de l'École S 47, accroupie à la javanaise et coiffée ainsi (fig. 122).

Il ne convient pas de quitter le cycle de Çiva sans men-

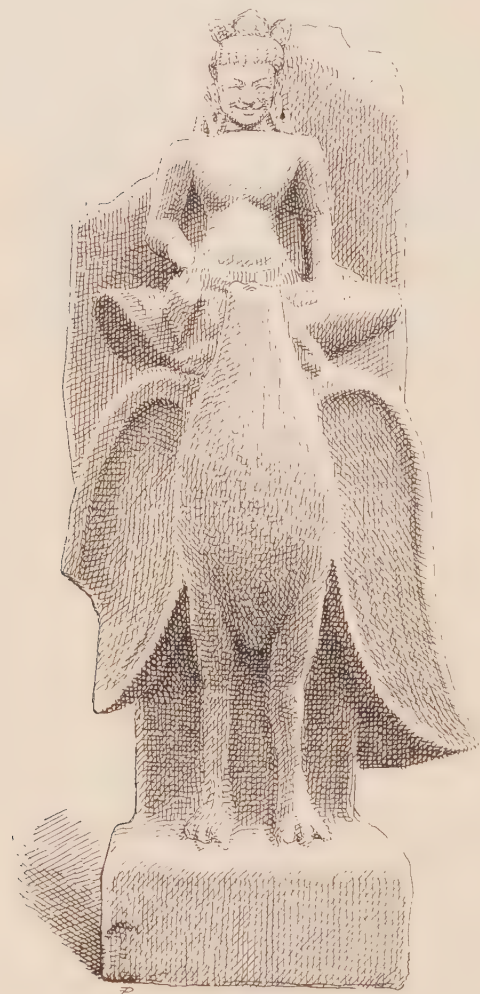


Fig. 121. — Mĩ Son A.
Skanda. Hauteur : 0 m. 70.

tionner les nombreuses représentations de Nandin. Il ne semble pas qu'un sanctuaire spécial lui ait jamais été consacré ; nous n'en avons trouvé aucun installé sur une cuve à ablutions et nulle cuve capable de le recevoir ne fut découverte ; or la cuve à ablutions, sans être

une condition obligatoire du culte, est d'un usage trop constant pour qu'il n'y ait pas là une indication précieuse.

Nous l'avons vu accompagner souvent Çiva et Umā, dans la décoration ; des images en ronde bosse de Nandin étaient fréquemment installées dans les temples du dieu. Une d'elles fut découverte dans les restes du sanctuaire de Phong Lê⁽¹⁾. Les monuments les moins anciens en ont conservé en place ; l'animal est alors dans le vestibule du sanctuaire et tourné vers le dieu ; Pō Klaui Garai en pos-



Fig. 122. — Musée de l'École, S 47.
Skanda (?). Hauteur : 0 m. 30 environ.

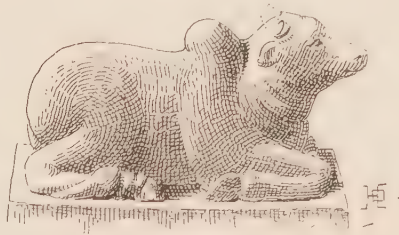


Fig. 123. — Phú Thọ.
Nandin. Hauteur : 0 m. 50.

sède un à gauche en entrant, et Pō Romē deux symétriques. Peut-être à Mĩ Sơn E₄ Nandin fut-il abrité au dehors sous un abri à quatre piliers. Il est figuré le plus souvent comme un zébu couché (fig. 123). Khương Mỹ en montre un bon exemple (fig. 136), ainsi que Trà Kiệu⁽²⁾. Une seule fois il est représenté au galop. C'est au tympan de F₁ à Mĩ Sơn⁽³⁾.

⁽¹⁾ Voir note 1, p. 87.

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 299, fig. 65, et *B.E.F.E.-O.*, I, p. 17, fig. 3.

⁽³⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 425, fig. 95.

CHAPITRE VI

LA RELIGION DES ĀCAMS D'APRÈS LEURS MONUMENTS : VICHNOUÏSME ET AUTRES CULTES

Vichnouïsme: idoles de Viṣṇu et de Lakṣmī;— Viṣṇu et Lakṣmī dans la décoration.
— Garuḍa. — Résumé. — Culte de Brahmā. — Cultes associés. — Divinités
diverses. — Observations générales. — Bouddhisme : images du Buddha. —
Bodhisattva. — Conclusion.

VICHNOUÏSME

Les cultes de Viṣṇu et de Lakṣmī tinrent une place assez importante dans la religion Ācama : moindre, il est vrai, que celle d'Umā et surtout de Śiva. Nous n'avons rencontré qu'un petit nombre d'idoles de l'un et de l'autre, toutes de la seconde période, sept en tout. Encore l'identification ou la date sont-elles douteuses pour deux des représentations de Viṣṇu. La seule certaine est la statue de Bièn Hoà dont la dédicace est inscrite au dos ⁽¹⁾. Le dieu est assis à l'indienne et richement paré : ses quatre bras tiennent deux massues, un disque minuscule et la conque. C'est la seule représentation de Viṣṇu qui porte le cordon brahmanique.

La petite statue d'albâtre de Mĩ Sơn G₁ ⁽²⁾ n'a que deux bras et ne possède pas d'attributs, mais elle est assise sur les spires du serpent

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 554, fig. 427.

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 432, fig. 98.

et le dais de ses sept têtes l'abrite. Ce détail est caractéristique de Viṣṇu, et l'identification serait bien probable si la dédicace du temple ⁽¹⁾ ne le consacrait à Ivara, le Seigneur, appellation également caractéristique de Īva. Ya-t-il eu infraction à la règle, et ce terme si général est-il accidentellement passé d'une divinité à l'autre ? Nous remarquons seulement que, si l'inscription commence comme d'ordinaire par l'invocation constante à Īva, il n'y est guère question ensuite que de Viṣṇu (A xii à xv) ou de Garuḍa (B v)_v ; enfin c'est Viṣṇu qu'est Harivarman si l'on en croit les stances A xii et xv, et par suite sans doute le dieu du temple.

Une autre figure de Viṣṇu était déposée dans l'édicule S.-E. du temple de Pô Nagar à Nha Trang et nous en avons retrouvé des débris dans le remblai annamite qui relevait le sol de ce petit bâtiment. Le dieu debout devant un chevet évidé avait quatre bras, dont un seul a gardé la conque : ses mains s'appuyaient sur deux colonnes. La similitude de cette représentation avec celles de l'art primitif khmèr est telle et le transport d'une pièce si petite est si aisé que nous pensons y voir une importation religieuse du Cambodge.

Enfin une petite statue de bronze ⁽²⁾, debout devant une auréole évidée, tient, de trois de ses bras, fiole, disque et conque ; le quatrième claque des doigts. Dans ses cheveux se voit une petite figure humaine.

Trois idoles de Lakṣmī seulement furent découvertes. Elles sont toutes assises. L'une signalée à Đương Lệ, au Quảng Trị, n'est pas, malgré cette situation septentrionale, de date ancienne : sa mitre cylindro-conique ne laisse point de doute à cet égard. Ses deux mains sur les genoux tiennent deux conques.

La figure trouvée à Xuân Mỹ paraît un peu plus vieille et doit dater du début de la seconde période. Elle est assise devant un chevet sur un piédestal orné d'un phénix ou d'un paon. Son ventre montre les plis de maternité : l'une de ses mains porte une conque.

⁽¹⁾ Insc. 400.

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 547.

La dernière statue dépend des débris de Phưóc Tĩnh ; elle est, par suite, contemporaine de Pō Klaun Garai (xiv^e siècle). De ses quatre bras, deux tiennent des boutons de lotus, les autres le disque ajouré et la conque.

Dans la décoration, Viṣṇu et Lakṣmī occupent une place plus considérable, et cela dès l'origine. Tout d'abord, Viṣṇu accompagne



Fig. 124. — Musée indochinois du Trocadéro.

Tympan (?). Viṣṇu sur Garuḍa. Haut.: 0 m. 68.

Çiva dans les tympans des cultes associés. Seul, il est figuré aussi souvent à cheval sur le cou de Garuḍa (fig. 124) ou assis à l'indienne. C'est dans la première position qu'il forme un beau motif quatre fois répété à l'étage de Mĩ Sơn B₆. Parfois il est dans la seconde assis sur sa monture ⁽¹⁾, ailleurs debout immobile ⁽²⁾ ou bien marchant de côté ⁽³⁾ comme Çiva fait sur Nandin. Dans un cas comme dans l'autre il n'orne que de petits tympans ; il est vrai par contre que tel monument, comme le sanctuaire de Phông Lê,

n'en comportait pas moins de trois. Le seul tympan réellement important que nous rencontrions figurant Viṣṇu, tympan qui, par sa dimension spéciale, paraît avoir orné une porte d'entrée, est celui de Linh Thái ⁽⁴⁾. Il est à présumer par suite que le temple était dédié à cette divinité. Il est assis à l'indienne ; de ses quatre mains il tient le disque évidé, un objet en forme de T ou une massue réduite, un disque en marguerite avec un fleuron long qui sort du cœur et retombe sur les pétales, et une conque mal comprise, car elle est évidée en spirale. Moins

(1) Thi Bô.

(2) Chiên Đàng. Cf. *I.C.*, I, p. 278, fig. 56.

(3) Thu Bồn. Cf. *I.C.*, I, p. 286, fig. 58.

(4) Cf. *I.C.*, I, p. 509, fig. 118 ; nous

avons indiqué d'abord le dernier attribut, douteux, comme un brandon, p. 510 ; mais cette interprétation nous paraît devoir être écartée, un tel attribut étant trop exceptionnel.

grand est le tympan conservé au musée de la Société des Études indo-chinoises et décrit par nous sous la lettre D ⁽¹⁾; les quatre bras du dieu ont des boutons de lotus, le disque minuscule et la conque. Le détail du costume indique une sculpture de basse époque.



Fig. 125. — Mĩ Xuyên.

Tympan. Naissance de Brahmā. Hauteur : 0 m. 90. (D'après un cliché du capitaine Demogue.)

Faut-il voir une figure de Viṣṇu dans le petit personnage assis sur un animal indistinct qui occupe le tympan supérieur de la fausse porte N. de la tour centrale de Hoà Lai? Il ne serait caractérisé que par cet attribut bizarre du T, rencontré seulement ici, mais rarement sur des images de ce dieu seul.

Viṣṇu paraît aussi dans la décoration ailleurs qu'en tympan. Est-ce une métope que la figure ⁽²⁾ conservée au musée des Études indo-chinoises à Saïgon et qui, provenant vraisemblablement de Khưong

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 575.

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 263, P, fig. 50.

Mỹ, doit être de la première période. Le dieu debout tient de deux de ses quatre bras un bouton de lotus et le disque évidé.

Viṣṇu est représenté au Jardin de Tourane (n° 84) assis à la javanaise entre des *nāga* et sous des parasols; c'est un fragment de piédestal sans doute qui provient de Phông Lê. Le dieu a quatre bras et tient un sceptre ou un sabre, une boule, le disque évidé et la conque.

Sur un linteau de Chánh Lộ, il est assis sur un cadavre et entouré de femmes qui se livrent à une danse guerrière. La conque seule est

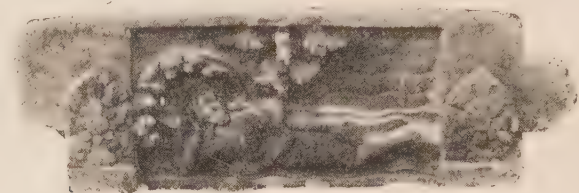


Fig. 126. — Phú Thọ.

Linteau-tympan, Naissance de Brahmā. Largeur : 1 m. 30 environ.

reconnaissable parmi les attributs que portent ses quatre bras. Pour ce même nombre de bras, nous pensons encore qu'il faut reconnaître un Viṣṇu dans la figure élégante, mais si mutilée, qui déchire une victime en travers de ses genoux au dépôt de Bình Định (n° 29). Enfin il nous est montré flottant sur le serpent Ananta dans trois linteaux ou tympons⁽¹⁾ où est représentée la scène de la naissance de Brahmā (fig. 125). C'est le seul cas au Čampa, avec l'idole de Mĩ Sơn G₁ (?), où Viṣṇu soit abrité par le dais des têtes du serpent. Sauf à Mĩ Sơn E₁, le dieu a quatre bras; il est sans attributs. La tige du lotus qui porte Brahmā sort de son nombril; à Phú Thọ (fig. 126), elle naît derrière son bras et deux *apsaras* la maintiennent. Un ascète (?) assiste le dieu à Mĩ Sơn E₁, et deux *garuḍa* encadrent la scène.

Enfin Viṣṇu sous la forme de Kṛṣṇa abrite ses troupeaux et ses

⁽¹⁾ Mĩ Sơn E₁ (cf. *I.C.*, I, p. 415, fig. 93), Mĩ Xuyên, Phú Thọ.

bergères en soutenant au-dessus d'eux le mont Govardhana sur le curieux tympan de Khương Mỹ⁽¹⁾.

Lakṣmī figure toujours assise dans la décoration. Un beau tympan ancien qui provient de Trà Kiệu⁽²⁾ la montre tenant des boutons de lotus, dont il ne reste guère que les longues tiges. Sur un autre plus petit (n° 60 du Jardin de Tourane), ses seins sont énormes, ses mains tiennent encore les mêmes attributs. Il en est de même aux nombreux tympan de Mĩ Sơn G₁⁽³⁾ (fig. 127). Un autre tympan⁽⁴⁾ qui provient de Trà Kiệu, mais cette fois d'un édifice de basse époque, comme le montrent les détails du *mukuta* et des bijoux, représente Lakṣmī assise sur les replis verticaux du serpent et sous l'abri de ses treize têtes. Elle a quatre bras dont elle porte une massue, le disque à trois pointes et la conque, tandis que la dernière main étend l'index.



Fig. 127. — Mĩ Sơn G₁.
Tympan, Lakṣmī. Hauteur :
0 m. 45 (*).

Elle paraît sous le même aspect à Chiền Đàng, à la fausse porte N. de la tour N.; ses mains tiennent un attribut mal indiqué, qui pourrait être le *vajra*, et un bouton de lotus.

Enfin un beau tympan⁽⁵⁾ de Đồng Dương I nous la montre, tenant encore des lotus dans ses doigts, entre deux éléphants qui l'arrosent, motif que répète une applique de l'édifice S. de la même enceinte (fig. 128).

Garuda est toujours traité en demi-oiseau, et non en homme comme à Java. Il ne paraît pas avoir reçu jamais un culte personnel, et si ses représentations isolées sont assez fréquentes dans la première

(*) En terre cuite.

(1) Cf. *I. C.*, I, p. 259, fig. 48, et HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 282.

(2) Jardin de Tourane, n° 43. Cf. *Géographie pittoresque des colonies*. Flammarion, in-4. Paris, 1903, p. 861.

(3) Cf. *I. C.*, I, p. 431, fig. 97.

(4) Déposé à l'École sous la cote S 23. Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 20, fig. 5.

(5) Entré à l'École sous la cote S 7. Cf. *I. C.*, I, p. 483, fig. 409.

période, il ne paraît plus dans la seconde que comme monture de Viṣṇu. C'est ainsi qu'il figure aux angles de la corniche des tours de Hưng Thạnh, et peut-être, représenté par sa tête seulement, au sommet des tympans des portes de Dương Long. Nous avons montré,



Fig. 128. — Đồng Dương I.

Édifice S., applique de base, Lakṣmī entre les éléphants. Largeur du groupe : 0 m. 35.
(Cliché de Ch. Carpeaux.)

dans le chapitre spécial qui lui a été consacré comme animal mythique, quelle confusion s'est produite entre le lion et lui.

Si nous résumons les caractéristiques de Viṣṇu et de Lakṣmī dans l'art čam, nous trouvons que Viṣṇu est presque toujours représenté assis, qu'il n'a jamais plus de quatre bras, mais qu'il en a moins souvent deux. Ses attributs constants sont la conque et le disque évidé, qu'on lui voit plus d'une fois sur deux. Paraissent moins souvent un disque plein, des lotus, le sceptre, le T et des attributs guerriers, glaive, massue, hache, arc. Lakṣmī est toujours représentée assise, n'a qu'exceptionnellement quatre bras : elle tient

le plus souvent des boutons de lotus et la conque, moins fréquemment le disque évidé ou les foudres, rarement la massue.

CULTE DE BRAHMĀ

« Brahmā tient peu de place dans l'iconographie, et son culte n'avait, selon toute probabilité, qu'une minime importance, bien moindre qu'au Cambodge ⁽¹⁾. » Les découvertes nouvelles ne font que confirmer cette vue. Les fouilles de Mĩ Sơn ont cependant amené la découverte de deux petites idoles de Brahmā, qui proviennent sans doute des temples de A et de B. C'est dire qu'elles ne tinrent qu'une place accessoire. On peut reconnaître le même dieu dans le bas-relief des neuf divinités de Trầ Kiệu : l'oie qui lui sert de *vāhana* est le seul élément qui puisse l'identifier. Ces trois statues sont traitées fort simplement; une seule montre un attribut, c'est un chapelet. Cependant un sanctuaire lui fut dédié en 1233, sous le nom de Svayamutpanna, à Phanrang ⁽²⁾.

En tympan, il semble encore ne tenir qu'un rôle accessoire, faire cortège à la divinité principale à laquelle le temple est dédié : encore ne paraît-il que dans des monuments d'assez basse époque. Il est reconnaissable à Chánh Lộ, dans un cas à sa quadruple tête, dans l'autre à l'oie qui lui sert de *vāhana*. A la tour K de Mĩ Sơn, les têtes latérales sont de trois quarts. Il tient de ses deux mains des boutons de lotus. La pagode de Phú Hưng conserve une autre représentation de Brahmā sur un tympan dont le fond est brisé en partie : elle a subi de nombreuses restaurations annamites. Un autre tympan, dont la partie supérieure seule est conservée au musée Guimet ⁽³⁾ (fig. 145-B), doit montrer également une figure de Brahmā si l'on en juge par le sceptre qu'elle porte ; cette pièce est apparentée de très près au Viṣṇu de Biền Hoà dont elle a les défauts caractéris-

(1) FINOT, *B.E.F.E.-O.*, I, p. 43.

(2) 4455 c. Insc. 3. Cf. *I.C.*, I, p. 80, 4^o.

(3) Cf. *I.C.*, I, p. 579, C.

tiques. Nous retrouverons le dieu plus loin, dans les tympans de cultes associés. Enfin un bas-relief ⁽¹⁾ dont l'origine est inconnue représente Brahmā entouré de serviteurs. Il est debout avec quatre têtes et huit bras ; l'une des mains s'accroche à son collier, l'autre tient un long bâton terminé par une volute et qu'on peut considérer comme un sceptre.

Une scène assez souvent représentée dans les tympans anciens est celle de sa naissance. Brahmā, dans les deux cas où il est conservé ⁽²⁾, est figuré avec quatre têtes : il a la poitrine traversée du cordon brahmanique ; il présente à Mĩ Son E₁ comme attributs le disque évidé et un flacon à long col. Il est comme partout assez simplement paré.

En résumé, si nos diverses attributions sont exactes, Brahmā apparaît dans l'art ěam caractérisé ou par la tête quadruple ou par son *vāhana*, l'oie. Une fois seulement il a huit bras ; une fois il est assis sur le serpent ; il repose plus souvent sur une fleur de lotus (tympans des cultes associés). Il n'a pas d'attribut bien spécial et porte également le sceptre, des boutons de lotus, le disque évidé, un chapelet ou un flacon.

CULTES ASSOCIÉS

Nous n'avons dans les idoles qu'un seul exemple de l'association des cultes, le bas-relief des neuf divinités ⁽³⁾ de Trà Kiệu. Les statues, toutes dans la forme humaine et masculine (?), sont assises devant un chevet continu où se dessine derrière chaque personnage une auréole. Ces divinités ne peuvent se distinguer que par leurs *vāhana*, souvent si mutilés que leur lecture est douteuse. En prenant de la droite des figures à leur gauche, les emblèmes sont les suivants : un attelage de sept chevaux (Surya) ; un piédestal nu (Soma pour sa

⁽¹⁾ N° 26 du Jardin de Tourane.

⁽²⁾ Mĩ Son E₁, Mĩ Xuyèn.

⁽³⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 306, fig. 67.

proximité du dieu solaire) : une mangouste (?) (Kuvera ?) ; l'oie (Brahmā) ; un éléphant (Indra) : un cheval (?) ; un tigre (?) ; un bœuf (Çiva) ; un lion (?).

Ce sont sans doute les mêmes sept divinités accompagnant Çiva et sa *çakti* que recevaient les pagodons A₂₋₇ et B₇₋₁₃ à Mĩ Son. Nous n'avons pu y reconnaître que Brahmā, Surya, Indra et Skanda.

Les inscriptions nous font connaître un culte du dieu mixte Harihara, mais aucune représentation n'en a été découverte.

L'union de Çiva, Viṣṇu et Brahmā est montrée par les tympans de Trach Phò ⁽¹⁾, Uu Điem ⁽²⁾ et Thủy Triệu ⁽³⁾. Le dernier seul donne la prépondérance à Viṣṇu. Dans le premier (fig. 115), Çiva, représenté par sa tête sur le *liṅga*, est accompagné de Brahmā à quatre têtes et mains jointes agenouillé sur le serpent ; Viṣṇu est symétriquement posé sur un sanglier, et possède quatre bras. A Uu Điem, Çiva et Umā à cheval sur Nandin ont autour d'eux Viṣṇu sur Garuḍa, Brahmā sur un lotus, Skanda sur le paon et un guerrier. Enfin, à Thủy Triệu, Viṣṇu à la place principale est représenté par la tête seulement ; à ses côtés étaient Çiva sur un sanglier et Brahmā agenouillé.

Faut-il voir encore la même idée d'association dans la présence des autres divinités aux tympans d'un temple consacré à une seule ? Sans doute voulait-on, en adorant un dieu, se concilier tous les autres. Ainsi Phong Lê, consacré à Çiva (nous possédons le *liṅga* de ce temple), montrait dans ses frontons des images de Viṣṇu, mais le tympan principal est une représentation de Çiva. A Binh Lâm, que nous savons pour la même raison dédié à Çiva, il semble bien que la divinité qui orne le tympan de la fausse porte S. soit une figure de Lakṣmī. A Chánh Lộ, temple du *liṅga*, on reconnaît Brahmā avec Çiva dans les tympans. Cependant si le monument G₁ de Mĩ Son a bien pour divinité un Viṣṇu, il fait exception, car tous les décors

(1) Cf. I.C., I, p. 515 et ici fig. 115.

(2) Cf. I.C., I, p. 518, fig. 120.

(3) Cf. I.C., I, p. 96.

figurent Lakṣmī. Le tympan principal paraît en revanche toujours consacré à la divinité du temple, et cela se conçoit, puisque c'est en somme l'annonce même du dieu contenu dans le sanctuaire, qui, sans doute, la plupart du temps était invisible. Mĩ Sơn C₁, E₄, qui abritent des Çiva, ont à leur tympan d'entrée le triomphe de Çiva ou d'Umā ; Mĩ Sơn A'₁, Phòng Lẻ, Pồ Klaun Garai, qui renfermaient des *lĩnga*, ont de même à leur façade l'image de Çiva dansant ; la tour principale de Pồ Nagar de Nha Trang, dédiée à Umā, montre encore à son fronton principal la figure de Çiva. Cependant Mĩ Sơn E₁, qui abritait un *lĩnga*, a comme linteau la naissance de Brahmā, et la tour de Phanrang, consacrée à Brahmā, donne, dans son tympan probable (Thủy Triệu), la prépondérance à Viṣṇu.

DIVINITÉS DIVERSES OU INCONNUES

Quelques dieux sont encore représentés, soit en idoles, soit dans la décoration religieuse.

Nous avons deux idoles d'Indra et deux de Surya ⁽¹⁾ ; une des figures d'Indra provient de Trà Kiệu, les autres ont été découvertes en A et en B au cours des fouilles de Mĩ Sơn. Ce sont de petites figures humaines qui ne peuvent être identifiées que grâce au *vāhana* sculpté devant leur piédestal, éléphant de face ou agenouillé pour Indra, cheval au pas ou au galop pour Surya ⁽²⁾. Indra paraît tenir une fois le *vajra* et Surya deux fois le glaive.

Un certain nombre de figures trouvées à Mĩ Sơn ou découvertes en différents points de l'Annam échappent à notre analyse, n'ayant aucun trait caractéristique : ainsi certaines divinités des temples de A ⁽³⁾, la déesse de Uu Điem ⁽³⁾, les figures de tympan déposées à la Résidence de Qui Nhơn et qui paraissent provenir l'une de la Tour d'or (fig. 129), l'autre de Hưng Thạnh (fig. 130), la statuette conservée par M. Lemire ⁽⁴⁾, etc.

⁽¹⁾ Cf. I.C., I, p. 335, fig. 76 au milieu.

⁽²⁾ Id., aux côtés.

⁽³⁾ Cf. I.C., I, p. 521, fig. 122.

⁽⁴⁾ Cf. I.C., I, p. 581, fig. 134.

Parmi les génies, les *rakṣas* sont représentés parfois comme des démons volants et grinçant des dents ⁽¹⁾. Leur roi figure au tympan de F₁ ⁽²⁾ et au dos du siège du Buddha III de Đồng Dương. Il est dans les deux exemples debout, ployé, vu de dos. Dans le premier cas, il a dix têtes sous dix *mukuta*, dix bras, quatre jambes; dans le second, quatre têtes crépues, huit bras, deux jambes seulement.

Les *apsaras* sont d'ordinaire figurées volant, tenant des boutons de lotus; toujours elles portent un riche *mukuta*. Elles planent dans le ciel au-dessus des dieux ⁽³⁾; elles participent

à la décoration comme pièces d'accent; des ailes, nettement marquées à la fausse porte de Binh Lâm, sont ailleurs indiquées seulement dans la masse des renforts communs aux pièces d'accent en *apsaras* et à celles ornementales.

Quant aux *nāgī*, nous ne les voyons représentées qu'une fois entourant Çiva au tympan de Phong Lê, et une fois au-dessus de Çiva combattant dans un des tympan de Trà Kiệu.

Dans le premier cas, rien ne les distingue des *apsaras*: dans le second, le corps de serpent que termine un buste de femme paraît reconnaissable. Nous avons dit ailleurs que les *nāgī*, sous forme humaine, ne paraissent jamais figurer dans



Fig. 129. — Tour d'or (?).
Tympan. Hauteur : 0 m. 70 (*).



Fig. 130. — Hưng Thạnh (?).
Tympan déposé à la Résidence de
Qui Nhơn.

Hauteur : 0 m 55.

(*) Déposé à la Résidence de Qui Nhơn.
Voir Appendice, p. 575.

(4) Mĩ Sơn. Fenêtres D₁, Khương Mỹ.
Cf. I.C., I, p. 262, 0.

(2) Cf. I.C., I, p. 425, fig. 95.

(3) Mĩ Sơn C₄ (cf. I.C., I, p. 391,
fig. 86), Lakṣmī de Đồng Dương (cf. I.C.,
I, p. 483, fig. 109).

l'art çam. Quant aux autres êtres mythiques, ils font également défaut ⁽¹⁾.

Cette étude générale nous permet-elle quelques constatations d'ensemble? Remarquons tout d'abord que les Çams ne paraissent pas avoir demandé à l'attribut une caractérisation plus nette du dieu qui le porte. Ainsi l'attribut le plus personnel, comme le trident pour Çiva, est rarement employé; il est vrai qu'il n'est jamais donné à une autre divinité. Les attributs semblent surtout avoir la valeur de moyens donnés au dieu, plutôt que de signes distinctifs; comme on n'oublie pas de mettre auprès de lui sa monture favorite, on lui sculpte des attributs qui lui permettent d'exercer son pouvoir surnaturel; aussi les mêmes objets se voient-ils souvent entre les mains de dieux de caractère tout différent.

Il semble d'ailleurs, mais le fait n'est pas particulier au Çampa, qu'une certaine confusion existe entre les pouvoirs des diverses divinités, confusion qui serait marquée par la facilité avec laquelle leurs attributs s'interchangent. Quelques-uns sont absolument communs et de sens vague, comme les boutons de lotus; ils ne sont pas à compter. Il est plus étonnant de voir le disque évidé qui, avec la conque, caractérise Viṣṇu et Lakṣmī, si souvent entre les mains d'Umā, et par contre Viṣṇu prendre les attributs guerriers qui sont plutôt la part de Çiva.

L'examen de ces sculptures religieuses paraît révéler un fait beaucoup plus intéressant. Il semble que le culte de Çiva, nettement prépondérant à l'origine, ait perdu avec le temps de son importance ⁽²⁾ au profit de celui de Viṣṇu et de sa *çakti*, et la confusion qui se produisit peu à peu aida peut-être à l'oubli du dieu principal. Nous ne trouvons en effet aucune idole de Viṣṇu et de Lakṣmī dans la première période ⁽³⁾, nous n'avons connaissance d'aucun temple

(1) Voir p. 279.

(2) Le fait est plus frappant encore pour des figures accessoires de son groupe, Gaṇeṣa et Skanda, qui n'ont de culte et d'images et qui même n'entrent dans

la décoration que dans la première période.

(3) Nous avons cependant connaissance d'un sanctuaire de Viṣṇu au VII^e siècle à Duong Mong. Voir Appendice, p. 586.

qui leur soit dédié avant le xiii^e siècle ; à cette époque au contraire, G₁ sans doute à Mĩ Sơn, et plus tard le temple détruit de Linh Thái, au moins, paraissent accuser cette destination. Les figures de Lakṣmī et de Viṣṇu tenaient peu de place dans la décoration primaire. Elles se multiplient dans la seconde période. Enfin nous voyons à Phanrang ⁽¹⁾, au xiii^e siècle, Īva nettement subordonné à Viṣṇu ; le même monument nous montre également Īva abandonné pour Brahmā comme divinité. Fut-ce l'influence de revers perpétuels, et les Āms aux abois cherchèrent-ils protection auprès d'autres dieux que celui qui ne pouvait plus leur assurer la victoire ?

BOUDDHISME

Si nous n'avions pas eu l'occasion de dégager les ruines de Đổng Dương et de reconnaître ainsi qu'elles sont les restes d'un monument bouddhique plus considérable par son développement que les plus importants des temples brahmaniques au Āmpa, la connaissance du bouddhisme en ce pays n'aurait pas fait grand progrès. Ces travaux nous ont permis de compléter les deux Buddha que signalait déjà M. Finot sur ce point. Nous avons sans doute ainsi le corps du Buddha dont la tête seule ⁽²⁾ était déposée dans la tour centrale. Il est d'exécution fort médiocre. Le corps est assis à l'indienne, les mains sont placées d'une façon fort maladroite, la main droite serrant plusieurs doigts allongés de la main gauche. La tête ne porte pas l'*ūrṇā*, et l'*uṣṇīṣa*, sans doute mal comprise, est représentée par une sorte de chignon entouré de feuilles.

Le Buddha ⁽³⁾ qui fut trouvé dans la tour centrale occupait le fond de la salle III. Il était assis à l'euro péenne, les mains sur les genoux. Il montre l'*ūrṇā* et l'*uṣṇīṣa*, cette dernière indiquée de même. Le sage était assis sur un siège évidé que ses jambes fer-

(1) Tympan de Thủy Triêu.

(3) Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 23, fig. 7, et *I.*

(2) Cf. *I.C.*, I, p. 482, fig. 108 (École S 8). *C.*, I, p. 503, fig. 417.

maient complètement et à jamais en avant, et que, pour la raison de cette disposition bizarre, on peut supposer avoir contenu des reliques. Il occupait un piédestal important qui bouchait tout le fond d'une salle à trois nefs. Autour de lui, toute une série de figures lui rendaient hommage, et il se détachait devant une immense gloire. Il est fort probable que toute cette importante combinaison est postérieure à la salle qu'elle ferme complètement sur la porterie suivante. Il convient d'ailleurs de remarquer à ce sujet que le tracé des profils et la forme des appliques changent légèrement dans le décor du pilier central sur lequel s'appuyait le retable.

Un autre ensemble aussi important et dont nous avons rendu compte dans l'étude des piédestaux, occupait la tour principale. Mais ici le piédestal central est si petit qu'on ne peut y concevoir aucune statue même en métal précieux. Aussi avons-nous pensé que sur cet étroit espace que quatre perrons permettent d'atteindre, s'élevait une chässe contenant des reliques, chässe qui, comme dans tous les arts religieux, dut représenter en petit un sanctuaire ou un *stupa*, abri naturel pour des restes sacrés.

Nous n'avons par malheur pu retrouver aucune des idoles que devaient contenir les quatre sanctuaires qui entouraient le *kalan* principal. Nous n'avons découvert que quelques-unes des divinités des neuf templions adossés aux murs et à la porterie de l'enceinte I ; ce sont toutes de petites figures de Çiva menaçant. Elles viennent, avec les splendides *dvārapāla* des entrées, mettre une curieuse note brahmanique dans ce temple bouddhique et montrent ainsi, comme les inscriptions⁽¹⁾, à quel point les deux religions paraissent s'être mêlées au Ćampa, fusion moins étonnante certes que l'étrange mixture finale de brahmanisme et d'islamisme.

Le territoire du même village nous a donné la plus belle repré-

⁽¹⁾ Dans l'inscription de Nhan Biễn, par exemple (cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 340), les dignitaires qui dressent la stèle

se glorifient d'avoir élevé des sanctuaires aux « deux dieux » Çiva et Avalokiteçvara.

sensation de Buddha qu'ait fourni l'art čam. C'est une figure debout, en bronze, dressée sur une sorte de lotus ; son front est marqué de l'*ūrṇā* ; comme d'habitude l'*uṣṇīṣa* paraît mal comprise ⁽¹⁾.

Une autre représentation assez curieuse existe près de la route de Qui Nhơn à Bình Định : c'est une figure de Buddha assis à l'indienne sous le dais des têtes du serpent dont le corps, schématiquement



Fig. 131. — Trung Tin.

Hauteur : 1 m. 50.

traité en un long prisme rectangulaire, l'élève au-dessus du sol (fig. 131) ⁽²⁾.

Nous avons rencontré à Khánh Thọ Đồng un petit Buddha assis à l'indienne qui offre par la paume ses mains renversées ; il est enfermé entre deux *stupa* à neuf renflements qui paraissent analogues aux pylônes et aux bornes de Đồng Dương (fig. 7), motifs qui

⁽¹⁾ Voir Appendice, p. 578.

⁽²⁾ *Id.*

donneraient peut-être aussi le sens des décors des médaillons de terre cuite trouvés à Phong Nhà ⁽¹⁾.

Un autre en terre cuite fut découvert à Phước Tịnh. Le Buddha est assis entre deux *stupa* qui reposent sur des animaux indistincts ; un dais de *nāga* abrite le sage qui a les mains dans le giron. L'*ūrṇā* manque, l'*uṣṇīṣa* paraît indiquée seulement par la déformation du crâne pointu. Ces deux pièces ont au revers l'invocation classique.

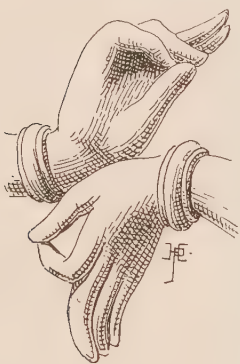


Fig. 132.—Phước Tịnh.
Geste de Bodhisattva.
Haut. des mains : 0 m. 20
environ.

Enfin nous avons pu estamper et dessiner un petit Buddha ⁽²⁾ de terre cuite qui semble provenir de Phong Nhà : il est dans la *mudrā* de l'attestation à la terre. L'*ūrṇā* manque également et l'*uṣṇīṣa* n'est figurée que par la forme de la coiffure.

Au Bodhisattva ⁽³⁾ de bronze découvert au Binh Định, les mains dans le giron et sous le dais des *nāga*, s'en ajouta un autre en pierre trouvé à Phước Tịnh. Il est debout devant une stèle et vêtu somptueusement. Le geste des mains les oppose par le poignet (fig. 132).

Notre identification est faite uniquement sur la présence de l'*ūrṇā* au milieu du front (pl. CLXVII-D) : une inscription gravée sur la stèle à laquelle il s'appuie la confirmerait peut-être ; elle n'a pu encore être lue, partie par faute de l'état de la pierre, partie à cause de la défectuosité des estampages.

Enfin il est possible qu'il faille reconnaître des *bodhisattva* ou des images de Buddha mal compris, dans deux des figures inscrites au musée de l'École sous la cote S 47. Elles ont toutes deux les mains dans le giron, ont le pan de tunique caractéristique ; l'une est abritée sous le dais de *nāga*, mais toutes deux sont coiffées d'étranges coiffures et sont d'exécution d'ailleurs également déplorable. Elles proviennent l'une et l'autre du Binh Định.

⁽¹⁾ Cf. B.E.F.E.-O., I, p. 29, fig. 9.

⁽²⁾ Cf. I.C., I, p. 545, fig. 126.

⁽³⁾ Cf. B.E.F.E.-O., I, p. 24, fig. 8, et I.C., I, p. 573, fig. 133.

Nous connaissons aujourd'hui sinon la totalité, du moins la plus grande partie des sculptures que l'art çam a produites, et de leur examen une conclusion générale paraît s'imposer : elle est un peu différente de celle que la lecture des inscriptions semble amener : cette dernière donne une place importante au bouddhisme ; l'étude artistique montre au contraire la prépondérance presque complète du brahmanisme, et spécialement du çivaïsme. Peut-être celui-ci a-t-il perdu de son importance aux derniers temps. Finalement aucune de ces religions diverses ne devait laisser de traces sérieuses chez les Çams dégénérés d'aujourd'hui.

CHAPITRE VII

LA RELIGION DES ČAMS D'APRÈS LEURS MONUMENTS : FORME DU CULTE

Culte, lieux sacrés. — Consécration. — Matière des idoles. — Nom de l'idole. — Dépôts sacrés. — Forme du culte. — Attitudes religieuses. — Absence de renseignements sur le culte bouddhique.

Cette reconstitution de la religion des Čams par l'étude de leurs monuments ne serait pas complète si nous ne cherchions à fixer ce que les édifices nous apprennent de la forme même du culte. Disons tout de suite que c'est peu de chose.

La première question qui se pose est de savoir en quels lieux il fut rendu. Nous avons dans le livre I, et surtout dans son chapitre II, étudié avec le plus grand détail le temple čam et cherché à déterminer le rôle de ses diverses parties. Nous avons montré ainsi que de préférence le sanctuaire est édifié au sommet de collines bien orientées, de faible hauteur, mais que cette position dominante n'était pas plus nécessaire que la liberté de l'espace au devant du monument. Par contre l'orientation semble avoir eu une importance si considérable au point de vue religieux qu'elle entraîna même le choix des positions pour des édifices de nature aussi utilitaire que les citadelles. Cette rigueur paraît moins grande dans la première période et des écarts considérables y sont tolérés ; en tout temps l'orientation à l'E. des bâtiments religieux n'est jamais rigoureuse.

Y eut-il négligence des constructeurs, ou plutôt recherche d'implantation suivant la position du soleil à son lever le jour de la mise en œuvre, de la consécration, voire de quelque fête ou de quelque commémoration particulière ? Nous ne savons. Dans le monument même, le côté S. paraît l'emporter après l'E. sur tous les autres, peut-être seulement en raison du sens de la *pradakṣiṇa*.

Comme au Cambodge primitif, les temples construits n'ont pas été les seuls lieux de culte et les grottes paraissent avoir été considérées comme des sanctuaires naturels. Nous en avons aux Montagnes de marbre, près de Tourane, deux exemples anciens, l'un marqué par des sculptures intéressantes ⁽¹⁾ où l'on voit deux *dvārapāla* garder l'entrée, l'autre dans un autre rocher et qui n'est accusé que par la présence des briques qu'on y trouve ⁽²⁾. D'une époque plus basse, nous connaissons la grotte de Chùà Hang ⁽³⁾ où est enfermé un Çiva ascète ⁽⁴⁾, et celles si importantes du Quảng Bình ⁽⁵⁾, dont les inscriptions n'ont par malheur pu être déchiffrées ⁽⁶⁾. D'autres paraissent avoir servi d'ermitages : l'une est figurée sur le bas-relief de Mĩ Sơn F₄ ⁽⁷⁾ : une autre fut utilisée ainsi au Bình Định ⁽⁸⁾. Des sources ou des cours d'eau semblent avoir fourni un arrosage continu à des *liṅga* ⁽⁹⁾. Y eut-il quelque autre lieu de culte naturel ? Nous l'ignorons. Il faut cependant noter que sur le piédestal de Mĩ Sơn E₁ un ascète semble faire un sacrifice devant un arbre sur lequel s'enroule un serpent ⁽¹⁰⁾. Enfin un bas relief de Bình Định ⁽¹¹⁾ traduit l'idée de l'existence d'un génie dans certains arbres.

Les grottes ont pu, de par le fait même de leur étrangeté naturelle, être aisément considérées comme saintes : qu'est-ce qui donne à l'amas de briques qu'est un *kalan* sa valeur religieuse ⁽¹²⁾ ? à la pierre

(1) Cf. *I.C.*, I, p. 346 et fig. 59.

(2) Voir Appendice, p. 585.

(3) Cf. *I.C.*, I, p. 546.

(4) Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 441, fig. 74.

(5) Cf. *I.C.*, I, pp. 542 et 548.

(6) Voir plus haut, p. 387, note 5.

(7) Cf. *I.C.*, I, p. 425, fig. 93.

(8) Cf. *I.C.*, I, p. 247, fig. 44.

(9) Thạch Bích, Tiền Tính ; voir Appendice, p. 586.

(10) Cf. *I.C.*, I, p. 412, fig. 94, dernier panneau de la bande médiane.

(11) Cf. *I.C.*, I, p. 475, n° 26, et ici, fig. 97.

(12) A Pō Klaun Garai, lors du début des travaux de restauration, le sacrifice

sculptée le pouvoir de représenter le dieu ? Quelle opération fut nécessaire pour obtenir cette métamorphose ? Les inscriptions nous indiquent qu'une certaine consécration avait lieu, en un instant précis⁽¹⁾, objet de tout un calcul de la part des astronomes ; mais ni les inscriptions, ni les sculptures ne nous renseignent sur la nature de cet acte. L'examen des édifices nous apprend-il davantage ? Il nous permet seulement de constater que l'édification d'un sanctuaire paraît n'avoir jamais été interrompue au cours de l'exécution du gros œuvre ; par contre, les constructeurs semblent s'être peu souciés d'achever jamais le décor extérieur qui souvent n'est qu'ébauché. D'autre part, et sur ce point encore les inscriptions sont explicites, le culte du nouveau dieu exige un service complexe et par suite l'édification, au moins dans leur masse, sinon dans leur décor, d'une série de constructions annexes en maçonnerie ou en matériaux plus légers. Il semble donc que la consécration dut avoir lieu le plus souvent lors de l'achèvement du gros œuvre. Enfin, comme il est naturel, celle-ci doit se rapporter spécialement à l'idole, et la précision du moment où l'incarnation est produite semble indiquer qu'il ne s'agit pas d'une opération compliquée et toujours chanceuse comme l'érection d'une statue souvent de grande taille ; sans doute il s'agit plutôt d'un acte rituel rapide, comme l'énoncé d'une formule spéciale, un ondolement, etc. ; mais rien dans l'art même ne permet de savoir en quoi consiste l'acte nécessaire.

Il ne semble pas que la matière des idoles ait eu une importance spéciale : celles qui se sont conservées sont en pierre, choisie et dure, souvent d'un gris clair⁽²⁾, parfois d'une pierre noire qui semble d'origine éruptive et qui est capable de recevoir un certain

que j'ai fait offrir en ma présence dans l'espoir de recueillir quelque tradition sur les modes anciens de consécration, n'a consisté uniquement qu'à demander au dieu l'autorisation de travailler dans son temple ; encore ne suis-je pas sûr que cette idée, pourtant si simple, ait été ex-

primée et qu'il n'y ait pas eu seulement l'acte propitiatoire ordinaire.

⁽¹⁾ Le Prabhaseçvara est érigé à 4 h. 24 minutes du matin. Cf. FÉROT, *B.E.F. E.-O.*, IV, p. 294.

⁽²⁾ Çiva des Tours d'argent, par exemple.

poli ⁽¹⁾ ; plus rarement, et surtout pour de petites pièces, en bronze ⁽²⁾ ; exceptionnellement en grès vernissé ⁽³⁾. Les inscriptions nous font connaître en ce rôle l'emploi de métaux précieux, argent ⁽⁴⁾ et or ⁽⁵⁾, et les textes chinois confirment ou amplifient ces indications ⁽⁶⁾. Toutes ces pièces ont naturellement disparu et ce n'est que le hasard d'une cachette qui nous a gardé les *lînga* d'or, sur cuve d'argent, du trésor de Mĩ Sơn ; encore sont-ils minuscules.

De l'idole nous connaissons suffisamment la forme, bien qu'un grand nombre d'entre elles aient disparu, et les inscriptions, plus instructives en ce sens que pour les temples, nous en ont conservé le nom. Il est la plupart du temps constitué bizarrement du nom du dieu et du nom du fondateur ⁽⁷⁾. Ainsi la première divinité de Mĩ Sơn, Bhadręvara ⁽⁸⁾, a son nom composé de Bhadravarman, nom du roi, et d'ęvara, le Seigneur, qualificatif habituel de Ćiva. On voit de même le dieu Ćriindravarmanacivaliņęvara ⁽⁹⁾ dont la décomposition en six termes n'est pas plus difficile.

Lors d'une restauration le nom du nouveau roi s'ajoute ; le Bhadradhpatięvara érigé par Bhadravarman devient, relevé par Indravarman, l'Indrabhadręvara ⁽¹⁰⁾. Le fait, dans l'Inde au moins, n'est pas spécial au roi. Un génie devenu homme, Bhringin, élève un *lînga* sous le nom Bhringięvara ⁽¹¹⁾ tandis qu'un autre *lînga*, dédié par la sœur du roi Bhogadin, femme du roi Ćurasena, a son nom formé de tous ces éléments : Ćurabhogeęvara ⁽¹²⁾. Ce système n'est pas propre

(1) Umā de Pô Nagar de Nha Trang, par exemple.

(2) Statuettes de Kẽ Nai, *id.* ; une pièce est exceptionnelle pour sa grandeur, le Buddha de Đổng Dương découvert par M. Rougier, voir Appendice, p. 582 ; il est probable que nombre de pièces de cette dimension ont dû exister, mais ont été fondues par les Annamites.

(3) Yaũ Mum. Cf. *I.C.*, I, p. 559.

(4) Par exemple, la Bhagavati de Nha Trang volée par les Cambodgiens, *insc.* 38 d 2°.

(5) Ainsi le *mukhaliņa* de Ćri Ćambhũ.

(6) Ma Touan-lin parle de statues d'or et d'argent qui n'auraient pas eu moins de dix embrasses de tour et d'un butin de plus de mille livres d'or, provenant de la fonte de statues, (*Méridionaux*, passage ancien, pp. 425 et 429).

(7) Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 14.

(8) *Insc.* 72, Mĩ Sơn, I.

(9) *Insc.* 29, B.

(10) *Insc.* 25 Đá Trảng, XXII.

(11) SYLVAIN LÉVI, *Nepal, Ann. du Musée Guimet*, XVII-XIX, t. I, p. 386.

(12) *Id.*, p. 142.

non plus à Çiva, car nous voyons une figure d'Umā dédiée par Indravarman sous le nom de Bhagavatī Çrī Jaya Indrēçvari ⁽⁴⁾, et le même usage s'applique à une image d'Avalokiteçvara ⁽⁵⁾.

Ainsi le donateur paraît se fondre en quelque sorte avec la divinité qu'il érige et contribue à lui donner une personnalité propre, qu'accuse peut-être dans les *koça* et au moins dans les *mukhalinga* ⁽³⁾ une certaine intention de ressemblance, non pas sans doute avec le fondateur même, mais avec le type de la classe à laquelle il appartient. Il suffit qu'il y ait là quelque chose de nettement idolâtrique et que ce soit au Campa comme partout ailleurs, plutôt tel Çiva qu'on adore que l'Ēvara unique et universel.

Nous ne pensons pas que l'installation d'un dépôt sacré ait quelque rapport avec la consécration de l'édifice : il suffit de se reporter au chapitre ix du livre I où il est traité des fondations, pour se rendre compte que ce dépôt, s'il est inférieur, ne peut être exécuté qu'au début des opérations de construction, notamment longtemps avant l'installation de l'idole, dont la mise en place exige l'exécution complète des remblais et du dallage. Ce dépôt est en effet placé soit sur le sol même d'où s'élèvent les fondations, soit au point terminal de l'intérieur de la tour. D'après les rares exemples que nous avons pu étudier, le premier système paraît être le plus ancien, l'autre serait de basse époque.

Les pillards qui partout ont éventré le sol des tours ne nous ont laissé en effet que de rares occasions de dégager nous-même ces dépôts. La tour A₁ de Mi Son, qui avait conservé son piédestal en partie en place, nous a déçu à cet égard ⁽⁶⁾, et c'est le seul groupe de Nha Trang qui nous ait fourni les quelques dépôts retrouvés : ils sont des deux systèmes. Le plus ancien est celui du sanctuaire primitif de Satyavarman (781) retrouvé dans ses fondations sous les maçonneries de la tour S. actuelle : deux autres ne sont guère moins vieux,

⁽⁴⁾ Fasc. 92, Mi Son XXIV A; cf. FÉLIX, *B.E.F.E.O.*, IV, p. 973.

⁽⁵⁾ Cf. FÉLIX, *B.E.F.E.O.*, IV, pp. 97, 98.

⁽³⁾ Voir page 383.

⁽⁴⁾ Voir Appendice, p. 586.

celui de la tour N.-O. (813) et celui de la tour O. (milieu du ix^e siècle). L'édicule S.-E. (813) n'offrit aucun dépôt, pas plus que les ruines du *bamui* construit sur l'emplacement du temple de Mātṛlīṅgecyari, ni les fondations de ce bâtiment même.

La nouvelle tour S. (1145) nous a donné, lors de la reprise des parties hautes, dont la conservation était si précaire, son dépôt supérieur, nous fournissant par la même occasion l'explication des lames de métal précieuses trouvées dans les décombres de la tour B₁ à Mī Son (1114).

Parmi les dépôts inférieurs, ceux de la tour N.-O. et de la tour O. sont les plus intéressants ; ils sont analogues, et furent disposés de la même façon. La terre a été creusée jusqu'au sol même qui doit servir d'assiette aux fondations en une cuve unique, de toute la largeur de l'édifice. Au centre du carré laissé libre par les parois intérieures des quatre énormes murs de fondation, sur le sol soigneusement arasé et revêtu d'une couche d'argile durcie au feu, quatre énormes briques ont été disposées en carré et se touchant chacune par un angle ; les axes de ce carré ne sont pas rigoureusement parallèles à ceux de la tour. Dans la petite cuve (fig. 133) ainsi déterminée, remplie de sable fin, sont disposées, suivant un ordre qui paraît voulu, un certain nombre de lames d'or et d'argent découpées en diverses images. Quatre minuscules plaques d'or, carrées, sur chacune desquelles est gravé un éléphant, sont placées près des briques sur les deux axes et paraissent correspondre à la conception des quatre éléphants qui, suivant la pensée hindoue, portent le monde. D'autres pièces, placées ou superposées en diagonale, figurent divers objets ou divers animaux. L'ensemble, noyé dans le sable, était recouvert par une lame plus épaisse de métal, carrée, coupée diagonalement mi-partie or, mi-partie argent, évoquant peut-être l'idée de la dualité des principes. Le reste de la cuve des fondations était remblayé soigneusement, mais sans présenter rien de spécial ⁽¹⁾.

(1) Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, pp. 291 et 294.

insistance que les pillards ont mise à défoncer les parois intérieures des tours, parfois jusqu'à 80 centimètres ou 1 mètre de profondeur. Il est possible que, frustrés dans leur tentative de fouille centrale, ils aient cherché ailleurs la présence d'un semblable puits dans l'épaisseur des murs. Peut-être les Āms prirent-ils l'habitude, après les premiers pillages, de dissimuler réellement le dépôt sacré, et cela expliquerait alors l'incohérence des tentatives faites par les chercheurs de trésors.

En quoi consistait le culte dans le lieu saint? Nous n'avons d'autres renseignements à ce sujet que dans les quelques bas-reliefs si intéressants du piédestal de Mī Son E₁ ⁽¹⁾. Nous y voyons un ascète à genoux devant une sorte d'autel portable : une conque, instrument encore en usage dans l'Inde et au Āmpa, est à côté de lui ; plus loin, des prêtres exécutent des danses religieuses, des serviteurs apportent des offrandes, d'autres ascètes réjouissent les oreilles de la divinité par le son de divers instruments, cithares, violons, flûtes, tambourins, etc. Un bas-relief du Binh Định conservé au musée du Trocadéro montre des brahmanes faisant un sacrifice devant un bûcher, sans que nous puissions savoir s'il s'agit là d'un acte ordinaire ou d'une cérémonie funéraire. Enfin l'installation même du sanctuaire nous révèle l'habitude d'ablutions ou de libations à la divinité ; les liquides utilisés sont partie absorbés par elle, grâce à l'écoulement intérieur, partie rejetés au dehors, nous ne savons où, par le moyen du *somasūtra* : celui-ci paraît toujours disposé pour ne pas empêcher la *pradakṣiṇa*, soit qu'on le trouve à fleur de terre, soit que relevé, il soit mobile pour permettre l'évolution. Les niches dites à lumineaire et le système d'aération supérieure attestent l'emploi de lumières, d'ailleurs nécessaires dans cet espace presque obscur. Le culte moderne a multiplié l'importance de cet éclairage et nulle offrande n'est faite au dieu sans être accompagnée d'un petit cierge qu'on éteint et qu'on rallume plusieurs fois. De même l'importance plus grande donnée

(1) Cf. *I.C.*, I, p. 540 et sqq., fig. 90-92.

(2) Cf. *I.C.*, I, p. 576 C.

dans le culte à la présentation des offrandes individuelles amena dans les derniers temps à transformer le piédestal en espèce d'autel ⁽¹⁾ où un creux attend le cierge rituel ⁽²⁾, et cette disposition est devenue tellement nécessaire qu'une table permanente a été installée devant le piédestal du *linga* de Pō Klañ Garai.

Nous avons une indication précieuse sur les modifications de ce culte par la disposition même des bâtiments. Dans les monuments anciens leur répartition semble correspondre à une forme de culte analogue à celle que nous connaissons pour l'Inde. Le prêtre et ses acolytes seuls pénètrent dans le sanctuaire : aussi est-il fort petit, peu ouvert et obscur. Les fidèles ne sont pas autorisés à dépasser la salle des fêtes ; par suite le saint des saints est clos d'une muraille qu'une porterie ferme jalousement, et c'est à l'extérieur que se trouve la grande salle publique.

Avec les derniers monuments, on constate que le vestibule du sanctuaire multiplie ses ouvertures ⁽³⁾ et que la salle s'enferme dans la même enceinte que celui-ci ⁽⁴⁾. C'est qu'aujourd'hui — et la modification du culte n'a pas dû se faire en un jour — les fidèles apportent eux-mêmes leurs offrandes au dieu ; le prêtre à qui on les passe les consacre de quelques gouttes d'eau lustrale et le donateur les remporte pour les consommer quelques pas plus loin ; on devine le va-et-vient et la confusion extrême qu'impose un tel mode, et l'écrasement des fidèles dans un couloir étroit comme celui de Pō Klañ Garai.

Les sculptures nous renseignent encore sur les attitudes du culte ; nombre d'orants ont les mains jointes sur la poitrine et sont — debout, les pieds unis — agenouillés des deux jambes ⁽⁵⁾ ou d'une seule ⁽⁶⁾. Nous n'avons pas d'exemple de la prosternation complète qui est figurée au Cambodge ⁽⁷⁾. Quant au costume des prêtres nous

(1) Pō Nraup. Cf. *I.C.*, I, p. 49.

(2) Cf. *Id.*

(3) Mí Son G₁, Báng An.

(4) Mí Sør H, Pō Klañ Garai, Pō Romē, *bamuñ* du Binh Thuận.

(5) Mí Son E₁. Cf. *I.C.*, I, p. 410, fig. 91.

(6) Trach Phó. Cf. *I.C.*, I, p. 546, et ici, fig. 415.

(7) Cf. *B.E.F.E.-O.*, XII, n° 3, p. 43 : S. 42, 26.

l'avons décrit au chapitre III du livre II : nous n'y reviendrons pas ici.

A ces quelques éléments se réduit ce que nous savons du culte brahmanique. Nous sommes encore moins renseignés sur les cérémonies bouddhiques : il n'y a aucune différence entre le grand monument bouddhique de Đống Dương et quelques-uns des nombreux temples brahmaniques. Si le culte exigea quelques bâtiments spéciaux, ils ne purent être qu'en construction légère dans les grandes cours aujourd'hui vides, ou non encore fouillées, qui s'étendent le long de la rue centrale et sont fermées sur elle.

LIVRE III

L'ESPRIT DE L'ART ĆAM

CHAPITRE PREMIER

GÉNIE DE L'ARCHITECTURE

Introduction. — Nécessité de négliger l'histoire architecturale. — L'essence même d'un sanctuaire hindou. — Observations particulières au sanctuaire ĩam. — Indépendance de l'exécution. — Incohérence entre les formes extérieures et intérieures. — Composition par répétition successive. — Origine du principe de composition par répétition successive. — Loi de proportionnalité. — Loi de symétrie verticale. — Liberté primitive dans l'application des principes. — Subtilité dans leur emploi. — Tendance générale de l'art ĩam à l'accentuation des silhouettes.

Si on cherche à déterminer dans ses grandes lignes quelle fut la pensée même de l'architecte ĩam, il n'est pas nécessaire, il serait même absurde, d'écarter, comme nous le ferons pour la sculpture, l'intention artistique. Le monument par excellence est le temple. c'est-à-dire, dans la pensée hindoue, la maison même du dieu. Or ce sera la première idée de tout fidèle de faire de cette demeure un palais où son dieu se plaise, qui soit digne de lui et qui atteste les sacrifices consentis pour obtenir ses faveurs ; à l'intérêt qui le guide, s'ajoutera sans doute un orgueil plus humain : il mettra dans la somptuosité même du temple comme la marque de sa propre

puissance et de sa propre richesse ; de toute façon il voudra créer œuvre digne d'admiration, il sera artiste.

Nous devons ici faire table rase de tout ce que nous savons déjà de l'histoire de cet art : nous devons prendre le monument comme l'a conçu son créateur, le voir tel qu'il est et non tel qu'il aurait pu être, surtout oublier pourquoi il est tel. L'architecte, dont la pensée était le résultat d'un vieil atavisme, l'ignorait et devait se croire guidé par sa seule volonté ; tout au plus s'imaginait-il appliquer une tradition immuable, sans se douter de la part personnelle qu'il y ajoutait.

Quelle fut donc pour lui l'idée première d'un sanctuaire ĩam, à plus largement parler, d'un sanctuaire hindou ? Demeure du dieu, où seul le prêtre a droit d'entrée pour son service, le temple se réduit essentiellement à une étroite cella. L'architecte n'aura donc aucune raison de développer ses constructions en surface. Mais il faut que cette maison divine frappe tous les humains d'admiration, qu'elle porte au loin l'expression de la puissance céleste : il élève donc sur cette base minuscule une imposante pyramide. Le monument peut se compléter d'une série de cours, de passages, d'entrées successives, de salles accessoires, toutes même accusées par de hautes constructions, le noyau constant reste identique, une tour immense évidée à la base en une petite chambrette.

Cette simplicité originelle du plan, plus difficile à distinguer dans les prodigieux épanouissements des temples du S. de l'Inde ou dans les ensembles complexes du Cambodge, apparaît bien mieux au Ćampa ; seul, un monument y montre une multiplication réelle du plan primitif, le temple de Đōng Dương, avec ses enceintes concentriques ; partout ailleurs la composition se réduit au strict nécessaire : le *kalan* et son parvis, réservés aux prêtres ; la grande salle, domaine vraisemblable des fidèles. A cette simplicité le sanctuaire gagne en effet ; ce n'est plus une pointe entre mille pointes, et qui vit la grande tour de Mĩ Son A₁ quand elle s'élevait, seul édifice important, dans son étroite enceinte, dut subir l'impression profonde de sa masse colossale et sercine.

Si l'on examine le *kalan* čam en lui-même, trois remarques s'imposent :

La forme y est absolument indépendante de la matière.

Aucun lien n'existe entre les dispositions intérieures et l'aspect extérieur.

L'édifice est affranchi de toute échelle humaine et se compose par répétition successive d'éléments identiques à lui-même, à des échelles chaque fois différentes.

Ces diverses propositions méritent d'être examinées avec soin, car elles contiennent tout l'esprit de l'architecture čame et, comme nous le verrons au livre suivant, déterminent son histoire entière.

La première impression qui naît au spectacle d'un édifice comme *Mi Son A*, c'est qu'il fut taillé dans son ensemble en un immense bloc de grès rouge ; nul joint n'y apparaît, nulle disposition n'y semble réglée par quelque besoin de construction. En réalité il est fait du plus petit des matériaux, la brique, assemblée avec un art merveilleux : tous les décors y sont taillés à même comme en une matière homogène. Seuls, quelques éléments sont rapportés parce que leur exécution en briques était impossible : pièces d'accent, tympans en pierre, dès l'origine ; feuilles rampantes, métopes de terre cuite, à l'époque secondaire. L'art khmèr et l'art javanais, voisins, montrent les mêmes tendances ; l'architecte ne tient nul compte de la division en mille éléments de la masse initiale ; chose plus grave, il n'a pas même le souci réel d'en assurer la cohésion : s'il tente une vague liaison par quelque mortier peu adhérent ou un cramponnage sommaire, pas un instant il ne songe au procédé indispensable et de tout repos, le chevauchement judicieux des joints ; son idéal est un *Kailaça* ⁽¹⁾ ; il se contente de son apparence.

Mais pour atteindre celle-ci quel soin est apporté ! Nul effort, fût-il colossal, ne le rebute. Ce n'est pas seulement brique sur brique qu'il

(1) Le fameux temple hindou taillé dans le flanc de la montagne à Ellora.

polit les lits, c'est, au moins au Cambodge, pierre sur pierre ⁽¹⁾; il unit les uns et les autres si finement que le joint est une ligne théorique, souvent invisible. Il eut, je pense, et avec lui l'architecte grec, considéré comme œuvre de barbares notre conception si industrielle du moyen âge qui tire un effet décoratif de l'emploi même des matériaux, fait naître un motif d'un défaut, pour que, caché à l'origine, ce vice ne s'accuse pas à la longue, et, soulignant par le crochet l'inégalité des assises, donne cette impression effarante de hauteur et d'effort qui naît aux tours de la cathédrale de Paris de la multiplication des blocs. C'est en somme un sculpteur et non un architecte; mais le sculpteur tire son œuvre d'une matière compacte, lui d'une masse divisée, et cette multiplicité des éléments mal liés la condamne à une mort prématurée. C'est un mal de tout l'Extrême-Orient, et l'on sait quel étrange contraste naît d'œuvres merveilleusement conçues comme le Bôrôbudur ou le Bayon et l'état de ruine lamentable où les mit la dislocation des parties les plus en vue et qui furent les plus choyées des créateurs.

Arrivons à notre deuxième remarque. Si l'on se reporte aux planches d'ensembles de notre Inventaire, on est frappé dès le premier coup d'œil de l'incohérence que montrent les coupes et les façades dans des édifices comme C₁, C₃, ou même B₃, de Mí Son ⁽²⁾. De tels intérieurs ne détonneraient pas sous une pyramide, à la rigueur sous une coupole carrée comme la tour S. de Nha Trang ⁽³⁾: dans ces apparences de bâtiments à nefs, ils sont un véritable non-sens.

Cette concordance ne manque-t-elle qu'en élévation? Sur le plan de la tour A₁ à Mí Son ⁽⁴⁾, un des chefs-d'œuvre de l'art Ćam, cachons le vide intérieur pour ne laisser apparent que le périmètre extérieur: ce contour semble correspondre à trois salles carrées accolées suivant un même axe longitudinal: démasquons le vide intérieur: nous constatons qu'il ne consiste en réalité qu'en une salle unique que dégagent deux couloirs démesurés. Un plan est franc, c'est celui de

⁽¹⁾ Cf. plus haut, p. 209, note 3 et fig. 32.

⁽²⁾ Pl. LXXXIII, LXXXII et LXXX.

⁽³⁾ Pl. XIII et XIV.

⁽⁴⁾ Pl. LXIX.

la tour S. à Khương Mỹ ⁽¹⁾ : il est unique, et sa copie immédiate, la tour centrale du même groupe, le dénature déjà ⁽²⁾.

Nous expliquerons plus tard cette incohérence ; il suffisait ici d'en souligner l'étrangeté. Mais pourquoi nous surprendrait-elle ? A qui taille un édifice en une apparence de bloc, peu importe le parallélisme des contours du dedans et du dehors : il faut un obélisque et une cassette, il dresse l'obélisque et y creuse la cassette, et tout est dit. Seul le constructeur qui, pour premier objectif, a la création de l'abri, de l'espace enclos et non une simple apparence extérieure, modèle exactement la forme extérieure sur l'espace même enfermé, comme une carapace : il fera, s'il en a le génie, un Parthénon ou une Sainte-Chapelle, non les Pyramides.

Passons au troisième point. Si l'on enferme tout l'ensemble d'un monument comme la tour A₁ de Mĩ Sơn ⁽³⁾ dans une enveloppe imaginaire aux formes géométriques, on obtient un cube surmonté d'une pyramide. Prenons un vestibule seul — il répète la même forme ; un étage avec ceux qui le surmontent, un amortissement isolé, nous trouvons toujours le même schéma. Le corps de la tour a des fausses portes, les étages ont des fausses niches, l'amortissement a des niches minuscules. La fausse porte, du moins celle du N., est une tour réduite accolée au mur. Toujours nous voyons le détail répéter la forme de l'ensemble.

Untel mode de composition, qui règle aussi bien les autres édifices du Čampa, les immenses temples de l'Inde du Sud, les sikras indo-aryens et ceux de Bénarès, est bien conforme à la paresse orientale, puisqu'il n'exige qu'un minimum d'invention. Alors que l'artiste d'Occident évite à tout prix le redoublement d'un motif, l'Hindou, qui semble toujours s'être plu à la répétition, en abuse. L'un cherche l'originalité parfois jusqu'à la manière, au prix d'un effort désespéré ; l'autre laisse aller doucement sa pensée suivant le mode dès

(1) Pl. LVI.

(2) Voir p. 37.

(3) Cf. pl. LXII.

longtemps appris et à tout problème nouveau apporte l'universelle et identique solution. Mais cette répétition continue a son charme et sa puissance, et peut-être est-ce de ces accumulations de motifs identiques qui insistent sans cesse sur l'idée première, que naît l'impression réelle de ces gopuras du Sud de l'Inde, avec leur multiplication d'éléments semblables, dont le nombre infini étonne, effraie presque, mais dont la lecture devient aisée dès que l'esprit a conçu nettement le motif initial.

Il n'est presque pas nécessaire de faire remarquer qu'une telle conception est la négation même de toute idée d'échelle ⁽¹⁾. Puisque, grand ou petit, le monument doit toujours avoir la même forme, qu'il paraîtra toujours taillé comme dans un bloc, rien ne permet d'y établir un rapport entre sa masse et la grandeur de l'homme si un passant ne se promène à sa base. Un « gratte-ciel » américain paraîtra colossal parce que les étages s'y lisant par les baies et notre pensée attribuant une hauteur connue à un étage, leur multiplication oblige l'esprit à concevoir une hauteur extrême. L'intérieur d'une tour paraît souvent d'une élévation considérable parce que la multiplication des redents dans les encorbellements exprime clairement le nombre formidable des rangs de briques. A l'extérieur au contraire, entre deux édifices séparés rien ne marque une différence, parce qu'il n'y a aucun point de comparaison : ainsi trois édifices aux dimensions extrêmes, comme le sanctuaire de Mĩ Son B₃, le *kalan* de Nha Trang et la tour centrale de Đurong Long ⁽²⁾, qui vont du simple au quadruple, sont loin de faire naître dans l'esprit du voyageur une impression proportionnée à leurs différences réelles de grandeur : à nous-même qui les connaissions dans le détail et en avons dessiné les éléments les plus perdus, il a fallu nos relevés à la même échelle pour nous rendre compte de leur réel écart de dimensions.

Ces faits s'enchaînent, et le système de composition par répétition est compris implicitement dans le mépris de la matière. C'est

(1) Voir p. 229, note 1.

respectives au sommet, environ 40, 24 et

(2) Pl. LXXX, XXII et XLV, hauteurs 44 mètres.

le besoin qui engendre la forme. A qui travaille dans un bloc homogène, ou censé tel, toute forme est bonne, et si l'une plaît, elle plaira aussi bien grande que petite : seule la masse disponible en limite la mesure. Ainsi la façade de Karli a son immense baie d'éclairage tracée dans le même contour qui dessine les minuscules arcs de décor au linteau comme aux écoinçons. C'est à son tour ce système de composition par répétition successive qui détermine les deux lois de l'architecture çame. Loi, le terme n'est-il pas un peu prétentieux ? Qu'on nous le pardonne, car le mot « principe » adopté ailleurs ⁽¹⁾ risque d'amener une confusion. Il s'agit là, en effet, d'un mode suivant lequel la composition çame naît naturellement, et non d'une règle que l'architecte se fixe. Il n'y est pour rien ; la forme s'impose à lui sans qu'il le veuille. Libre de son choix au début, quand mille formes sont encore vivantes, il cesse de l'être quand certaines ont effacé toutes les autres dans leur rayonnement : la tradition qui le guide s'est rétrécie, il l'applique avec la même conscience et sans doute croit faire aussi bien que ses prédécesseurs, jusqu'au jour où un esprit plus puissant voit l'effrayante déchéance ⁽²⁾. A cette heure le retour en arrière n'est plus possible : tout s'est réduit à des règles froides que l'architecte applique sans remords et comme la pensée même des premiers maîtres.

Ces lois sont simples ; nous les formulerons ainsi :

1° En chaque partie de l'édifice, un élément quelconque a une importance proportionnée à cette partie de l'édifice.

2° Chaque profil a son répondant symétrique autour d'un axe horizontal.

Si l'on examine par exemple la grande tour de Pò Nagar à Nha Trang, on voit qu'à la différence seule de hauteur, les fausses portes et les fausses niches, et celles-ci entre elles, sont toutes composées non seulement de la même façon, mais que dans chacune les éléments semblables sont rapetissés dans la proportion exacte des ensembles

(1) Cf. *B.E.F.E.-O.*, I, p. 253.

(2) Période archaïsante d'Harivarman III à la fin du XI^e siècle.

qui les contiennent : de même les pièces d'accent décoratives, grandes à la corniche, deviennent minuscules aux amortissements tout en conservant un tracé identique. On voit le lien tout naturel qui existe entre ce principe et le mode de composition par répétition successive. C'en est une conséquence naturelle, car la copie d'un élément, si elle est réduite, entraîne la réduction proportionnelle de ses détails.

Cette première loi, que nous appelons *loi de proportionnalité des éléments*, n'est pas spéciale à l'art ĩam ; c'est ce principe, attribué avec trop de rigueur à l'art grec ⁽¹⁾, suivant lequel, dans le temple de Poestum, par exemple, à colonnade superposée, les colonnes des trois ordres sont identiques — aux proportions près. Ce qui fait l'originalité, d'ailleurs malheureuse, de l'art ĩam, c'est que l'architecte, à la différence du Grec, n'hésite pas à juxtaposer des éléments semblables, de hauteur à peine différente. Si donc, comme dans certaines fausses niches ⁽²⁾, des corps de même forme se superposent d'arrière en avant en se réduisant pour ne pas se masquer, leurs profils se réduiront dans le même rapport, mais, en raison du faible écart des proportions, ils se chevaucheront l'un l'autre : le principe appliqué, l'architecte s'inquiète ensuite fort peu de la manière parfois baroque dont les profils se pènètrent.

La seconde loi, que nous désignerons par *principe de symétrie*, ne paraît pas à première vue toujours appliquée : c'est simplement alors que les deux éléments sont fortement écartés, ainsi la corniche et la base qui sont séparées par toute la hauteur du corps principal.

Ce principe n'était pas aussi inévitable que le précédent, puisque s'appliquant au motif initial, celui-ci eût pu être différent. C'est

⁽¹⁾ Ce principe est fréquent dans les diverses architectures ; il n'est pas, comme on pourrait être presque tenté de le croire à première vue, universel : dans une cathédrale gothique, par exemple, le chapiteau d'une colonnette n'est pas la réduction du chapiteau des gros piliers : celui-ci comporte plusieurs rangs de crochets quand le petit chapiteau n'en a qu'un ;

l'un est allongé et l'autre au contraire trapu, le tailloir et l'astragale sont dévorants dans le petit chapiteau, au lieu que suivant le principe indiqué ils devraient n'y être que des fils.

⁽²⁾ Cf. l'exemple si typique de la grande tour de Nha Trang donné dans le *B.E.F.E.-O.*, I, p. 254, fig. 42.

néanmoins encore une conséquence du système de composition par répétition successive. Pourquoi deux motifs, si un seul, droit et retourné, peut s'appliquer aux profils opposés ? Aussi dans le courant de l'art çam verrons-nous rarement moulures différentes pour la base et la corniche d'un même monument, et jamais une pièce isolée, piédestal ou colonne, ne sera composée dyssymétriquement. Un seul point fait toujours exception, c'est la corniche des étages : il semble que, dans la pensée de l'architecte, chaque étage soit en partie enfermé dans le précédent et qu'il n'en sorte que par le haut. D'ailleurs, si l'on applique le principe de proportionnalité, la hauteur même affectée à la corniche de l'étage, hauteur en proportion avec sa largeur, implique nécessairement une hauteur de corps plus haute que celle qui apparaît entre la terrasse et la corniche. Un fait confirme cette manière de voir : en aucun cas — alors que c'est au contraire la règle dans l'art primitif du Cambodge et à Java, ce corps d'étage ne présente de base : on lui en voit seulement dans les édifices en longueur et à l'époque primaire ou les principes sont moins nettement appliqués, comme on peut en juger par exemple dans la composition du soubassement propre.

L'art primitif en effet marque moins de rigueur dans l'application de ces lois, laisse à la conception créatrice une liberté plus naturelle. Ainsi dans le premier groupe de monuments que nous rencontrons, qui est incontestablement le chef-d'œuvre de l'art çam, la série de Mí Son A₁, nous voyons des formes plus indépendantes se côtoyer. Si le mode de composition par répétition successive régit la masse générale de l'édifice, la petite tour qui constitue chacun des vestibules ne possède pas les mêmes profils que la grande. Il en est de même en D₁ et dans la plupart des autres édifices de cette série. A Khương Mỹ, ce sont les pilastres qui changent de forme, de la tour à son vestibule. De même les deux lois qui découlent du système ne sont pas appliquées avec la fastidieuse rigueur des périodes plus récentes. Le principe de proportionnalité reste le plus souvent sans objet, car l'architecte cherche encore à varier les éléments de sa

composition, évite de superposer d'arrière en avant des motifs identiques. L'arrangement de la fausse niche par exemple est tout différent de celui des âges suivants. S'il a de grands rapports avec celui de la fausse porte, il possède cependant des éléments spéciaux.

De même le principe de symétrie verticale ne règle pas encore la conception d'une façon absolue, les profils de base et de corniche sont différents pour le corps de l'édifice ; ce n'est que pour les éléments moindres, piédroits de baie ou de fausse porte, que le système entre en jeu. Et avec quelle liberté encore et parfois même quelle subtilité ! Le soubassement de D_1 en est un remarquable exemple ⁽¹⁾. La combinaison de celui de A_1 ⁽²⁾ est encore plus intéressante. Il y fallait fournir une base commune à une tour colossale en même temps qu'à six templions qui l'encadraient et qui tous six superposés, n'atteindraient pas à son sommet. L'architecte čam s'est tiré de la difficulté avec un véritable brio. Un double danger était à éviter : trop petit, le soubassement eût paru mesquin sous la grande tour, trop grand, écrasant pour les templions ; il l'a donc divisé en deux éléments de hauteur différente.

Le plus grand, inférieur, court sous tout l'ensemble et suffirait à lui seul à donner une assiette possible au *kalan*. L'autre, plus petit, a la hauteur des soubassements propres aux templions et règne avec ceux-ci. Le mouvement du plan dégage nettement ces derniers qui, d'ailleurs, ont leur forme particulière.

Ainsi ces templions apparaissent, pour le spectateur rapproché, séparés de la partie commune qui les écraserait, grâce à leur propre soubassement qui sert de transition ; mais l'ombre ferme du ressaut continue la ligne verticale de chacun de ces édicules jusqu'au sol et par ce surcroît de hauteur diminue le contraste brutal de leur petitesse avec la masse écrasante de la tour, tandis que l'étage supérieur du soubassement, se fondant avec les soubassements spéciaux

⁽¹⁾ Cf. p. 93 et pl. CLXII.

⁽²⁾ Cf. pl. LXXII et pl. CXXIX.

des templions, lie l'ensemble et ne paraît plus qu'une assise haute du soubassement général.

Cette liberté, cette ingéniosité même dans l'application des principes, dérivent du désir de variété bien marqué au début de l'art primaire. Seul ce goût explique à Mi Son le nombre infini de combinaisons alors en usage, systèmes divers de pilastres, de fenêtres, arrangements spéciaux de piédroits, motifs variés des métopes qui ornent les chutes de rinceaux aux frontons des portes vraies ou fausses. De même les premiers constructeurs de Đống Dương possèdent tout un jeu de motifs, et les plus inattendus, dans les décors d'applique, jusqu'à de petites scènes qui se passent de l'une à l'autre, chien qui guette un oiseau, ou les animaux les moins habituels en décoration de ce genre, insecte et papillon.

Peut-être l'artiste pouvait-il puiser à pleines mains dans un énorme bagage ornemental qui fut oublié dans la suite ; nous voyons à Java, au temple du Bôrôbudur, une mine aussi inépuisable et qu'on ne songe plus ensuite à exploiter⁽¹⁾. Au Ćampa, dès la construction de Bình Lâm et de la grande tour de Pô Nagar de Nha Trang (817), les profils se stéréotypent : ils se répètent à satiété dans les époques suivantes.

Ce n'est pas qu'une certaine finesse ne se reconnaisse encore à l'occasion. Ainsi au soubassement de la tour N. de Hưng Thạnh, dont les éléments sont censés symétriques, la pierre dans laquelle est taillée la bande supérieure est moins épaisse de 6 centimètres que celle qui forme base. Y a-t-il simple erreur ? Cela est peu probable en des pièces si voisines. Il semble plutôt que l'architecte ait senti, avec une réelle délicatesse, combien un groupe de moulures gagne à être détaillé par une lumière frissante et quelle prépondérance il prend sur le profil opposé noyé dans la lumière, masse blanche et molle et presque sans forme : il corrige alors cette infériorité par une surépaisseur qui ajoute en outre à la stabilité apparente du soubassement.

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E. O.*, VII, p. 50 en bas.

Il est enfin une tendance générale de tout l'art Ćam qu'on ne peut codifier en formule, mais qui n'en est pas moins typique : le goût des silhouettes tranchées.

C'est toujours entre des murs bas, en édifices franchement dessinés, de préférence en tours aiguës élevées au sommet de mame-lons, que se dressent les temples. Et dans ceux-ci tout concourt à produire un dessin hardi. Pointe terminale conique, amortissements qui se découpent à chaque étage, ogives pointues des fausses portes, suites détaillées de feuilles rampantes, accusent ce profil brillant. Il n'est pas jusqu'aux toitures de tuiles, aux lignes nécessairement plus calmes, qui ne se déchiquettent en mille petites cornes faitières et ne se redressent aux extrémités en motifs saillants. Mais l'élément spécial de cet art, qui donne tout leur esprit aux édifices en briques, celui-là même qui, à l'occasion, suggère aux Annamites cette image si vraie et si parlante d'un fruit épineux ⁽¹⁾, c'est la pièce d'accent qui s'enchâsse à tous les angles et, d'une si fière allure, détache leurs arêtes sur le ciel, forme caractéristique de cette architecture et qui, par la franchise de sa silhouette, est un motif de décor peut-être unique au monde.

(1) Voir p. 24, note 6.

CHAPITRE II

GÉNIE DE LA SCULPTURE

Caractère utilitaire de la sculpture. — Symbolisme. — Premier esprit d'observation. — Acceptation de formes antérieures. — Causes de décadence ; absence d'observation directe. — Abus de la stylisation ; — son application à la figure humaine. — Décadence finale.

Nous avons examiné ailleurs ⁽¹⁾ les formes diverses de la sculpture, nous devons chercher ici à en déterminer l'esprit. Une première observation s'impose, qui n'est pas spéciale à l'art éam. Dans tous les arts d'Extrême-Orient, comme en une bonne part des arts d'Occident, la sculpture n'existe pas pour elle-même, elle n'est jamais son propre but, elle est toujours un moyen. Moyen de décor pour parer les temples et les rendre plus dignes du dieu qui les habite et qui doit s'y plaire, — moyen de fixer sur terre par son image la divinité vagabonde qui pourrait porter ses bienfaits à d'autres suppliants, — langage qui permet de raconter pour toujours et à tout venant les légendes divines ou même l'histoire.

Qu'on nous comprenne : nous ne voulons pas dire que l'artiste oriental n'a jamais cherché à réaliser un idéal de beauté, mais bien qu'il ne l'a jamais fait pour la création pure de cette beauté. Jamais il n'a exécuté une œuvre pour offrir aux autres et à lui-même une jouissance esthétique, conception qui ne peut naître qu'au sein

(1) Livre I, chapitres x, xi et xii.

d'une civilisation très raffinée, et déjà même un peu byzantine. Mais, qu'il ait cherché à traduire aussi sincèrement, aussi expressivement qu'il le pouvait le sujet imposé, il faisait œuvre d'artiste, et le résultat de son effort mérite d'être examiné en dehors même de son rôle utilitaire.

Si la sculpture n'est qu'un moyen, le système le plus simple de représentation devra nécessairement être adopté, et l'on sait comment, chez le peuple initiateur, est représenté le Buddha à l'origine : son siège ou bien l'empreinte de ses pieds permettent d'évoquer l'idée du maître. Tant que le symbole suffit, l'image directe, trop précise pour une pensée supérieure, est négligée, et il a fallu le contact d'une race plus artiste mais moins apte aux abstractions pures pour que s'introduisit dans l'Inde la représentation matérielle des divinités.

Encore, en tel culte principal, le symbole s'impose-t-il jusqu'aux derniers temps, et le *līṅga* reste toujours la plus sûre image de Ćiva.

Prètons-nous à la légère une telle manière de concevoir la sculpture à l'artiste čam ? Cette étude n'aurait aucun sens si nous n'établissions ce point tout d'abord. Il le sera amplement si nous montrons qu'une représentation est considérée par l'artiste comme suffisante dès qu'elle est compréhensible, alors même qu'elle éveillerait une idée contraire à la propre nature de l'objet figuré. Or qu'y a-t-il de plus opposé à la conception d'un arc, arme de jet qui doit faire ressort, que de le représenter coudé, brisé, lorsqu'il est bandé ? C'est cependant à ce naïf subterfuge qu'a recours le sculpteur au piédestal de Trà Kiệu ⁽¹⁾, parce qu'il manque de place pour figurer l'arc entier. Il lui paraît plus naturel de le plier que de le perdre dans le plein du profil supérieur.

Le fait est si étrange et si loin de notre pensée qu'un seul exemple de ce genre pourrait être révoqué en doute. A Đông Dương

(1) Cf. I.C., I, p. 294, fig. 64, et ici fig. 66.

le même procédé est appliqué aux piques d'un groupe de guerriers ⁽¹⁾. Il est des plus vraisemblable au piédestal de Mĩ Son E₁ que la guitare du musicien ⁽²⁾ n'a son manche recourbé à angle droit que faute de place et qu'il tend des cordes fictives que pince la main de l'instrumentiste autrement placée trop bas.

Mais en tous ces exemples, dira-t-on, le sculpteur était gêné par son cadre ; libre, il eût préféré une traduction plus adéquate à la réalité. Une des divinités de Mĩ Son B₁ ⁽³⁾ devait tenir un glaive ver-

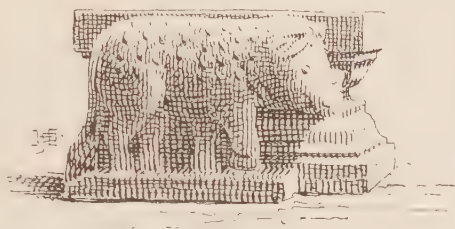


Fig. 434. — Mĩ Son B.

Piédestal avec rhinocéros debout.

Hauteur : 0 m. 19.

tical, mais une pièce semblable était difficile à tailler dans la pierre. A Đống Dương le sculpteur résoud la difficulté en réduisant l'arme à un poignard trapu ⁽⁴⁾. Ici l'artiste couche l'épée sur le bras du dieu et la rend ainsi absolument inutilisable ⁽⁵⁾. Encore dans ce cas était-il gêné par une difficulté matérielle. Mais nous fera-t-on croire que les rois ĩams faisaient pour le plaisir des acrobaties sur leurs chevaux ? Et cependant nous les voyons, au piédestal de Đống Dương ⁽⁶⁾, assis à l'indienne ou à la javanaise sur la selle de leur monture, signe conventionnel sans doute de l'absence de fatigue.

Est-ce à dire que la sculpture est constamment conventionnelle ? Non, au début surtout, à cette époque privilégiée qui vit fleurir la plus belle manifestation de l'art ĩam à Mĩ Son, l'artiste rendait avec

(1) Cf. *I.C.*, I, p. 470, fig. 404 B.

(2) Cf. *I.C.*, I, p. 410, fig. 90 bis.

(3) Cf. *I.C.*, I, p. 381.

(4) Fig. 409.

(5) Cf. *I.C.*, I, p. 355, fig. 76 au centre.

(6) Cf. *I.C.*, I, p. 471, fig. 405 G, F et I, et p. 476, fig. 406, O.

une réelle adresse ce qu'il avait vu. parce que sans doute, en ce temps où l'esprit ne s'était pas enlisé encore en une copie perpétuelle, ce qu'il voyait restait fixé dans sa mémoire. Il n'est rien de plus naturel que les attitudes des petites figures au piédestal de Mí Son E₁ ⁽¹⁾, les mouvements de certains animaux dans cette période, éléphants ⁽²⁾ ou singes ⁽³⁾. Mais le sculpteur ne faisait que traduire

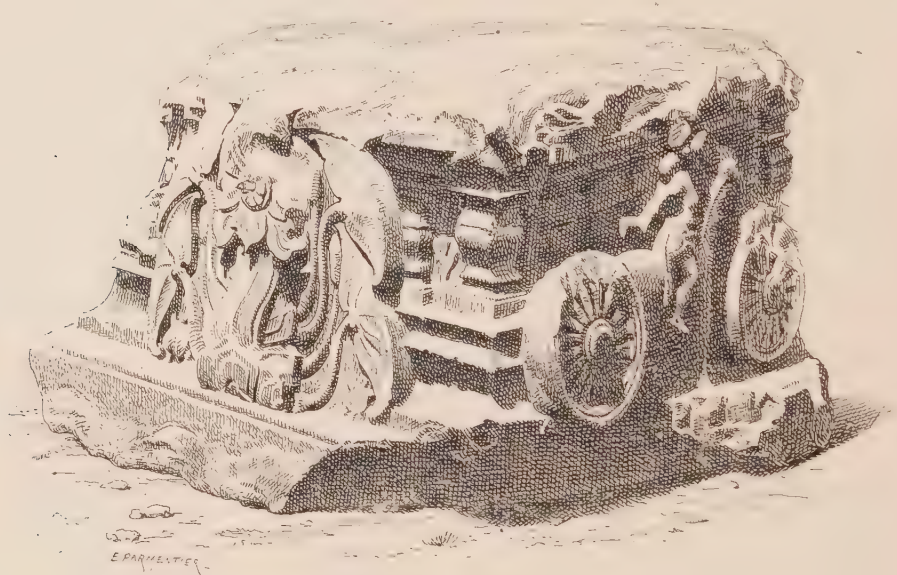


Fig. 133. — Khương Mỹ.

Piédestal, face antérieure ornée de lotus. Hauteur : 0 m. 95.

une impression, il ne se reportait pas au modèle pour en exprimer les formes exactement. A-t-il à représenter un rhinocéros ⁽⁴⁾? Il en donne assez exactement la masse et la silhouette, mais il fixe à sa manière les deux traits qui l'ont frappé, la corne au nez et la peau impénétrable : et le résultat inattendu de sa traduction, si fidèle par ailleurs, est une corne au milieu de la tête, et une carapace d'écailles (fig. 134).

Avec une semblable conception, l'artiste devait adopter toute tra-

(1) Cf. *I.C.*, I, p. 409 et sqq., fig. 90 à 92.

(2) Fig. 58.

(3) Fig. 51.

(4) Cf. *I.C.*, I, p. 381.

dition bien établie, comme un sûr garant qu'il serait bien compris. Aussi répète-t-il avec joie toutes les formes transmises par ses maîtres sans le moindre contrôle : ainsi du lion qu'il n'a jamais vu. A plus forte raison devait-il accepter tout fait un décor floral donné, sans jamais se reporter à la forme initiale qui l'engendra, si tant est d'ailleurs qu'il la connût. Et cependant il n'était pas incapable de traiter avec goût la plante, s'il en était besoin, et le motif de lotus du piédestal de Khương Mỹ est d'un mouvement très heureux (fig. 135).

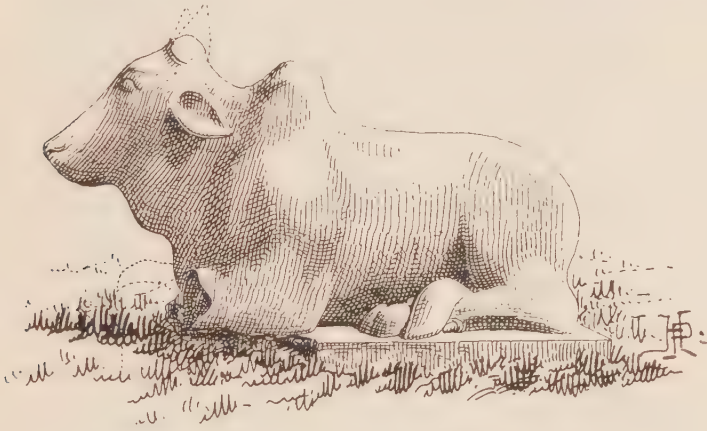


Fig. 136. — Khương Mỹ.

Nandin. Longueur : 1 mètre environ.

Un tel système portait en lui-même toutes les raisons de ses modifications et de sa décadence. Quelque merveilleusement doués qu'aient pu être les premiers artistes, et surtout les maîtres présumés qui furent leurs éducateurs, l'absence de tout retour au modèle devait les éloigner de plus en plus de l'expression rigoureuse de la réalité. Par suite, toute maladresse de dessin, toute faute de proportions, devait infailliblement être répétée et exagérée. C'est ainsi que le Nandin, que le sculpteur était capable de figurer au galop sur le tympan de Mĩ Sơn F₁⁽¹⁾, représenté éternellement couché à

(1) Cf. *I.C.*, I, p. 425, fig. 95.

dem. passe du motif si naturel et si élégant de Khương Mỹ (fig. 136) au monstre informe de Mĩ Sơn H₁ (fig. 138).

En outre, le sculpteur était de cette façon tout préparé, lors-



Fig. 137. — Qui Nhơn Q.

Frise de danseuses. Hauteur : 0 m. 22 (*).

qu'un jour le décor ornemental devait supplanter le décor figuré, à transformer en ornements les rares éléments qui s'en conservaient. Aussi, dès les premières constructions de Đồng Dương, voyons-nous

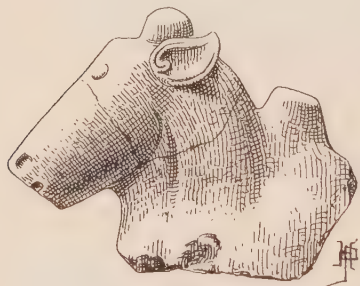


Fig. 138. — Mĩ Sơn H (*).

Tête de Nandin. Hauteur : 0 m. 35.

la tête du lion se muer en rinceaux ⁽¹⁾ (fig. 139) ; plus tard celle du *makara* (fig. 140) s'y modifie de même tellement qu'il faut faire un effort pour la retrouver.

Quand la transformation n'est pas totale, tous les éléments difficiles à reproduire sont interprétés par ce mode facile : des mèches, la houppe terminale d'une queue deviennent des fleurons (fig. 141). Ailleurs le trait, la forme n'existent plus par eux-mêmes, mais sont seulement prétextes à décor. Rien n'est plus curieux à cet égard que les lions de Văn Trông (fig. 53 et pl. CLXXIII-B) ⁽²⁾, où le décor se montre partout. Mais le détail le plus caractéristique

(*) Même note que la figure 49. Le motif de l'attribut-fleur n'est plus compris et le bouton de lotus est figuré flottant

à côté de la danseuse.

(1) Cf. fig. 409 et pl. CLXVI-L.

(2) Cf. IC., I, p. 497.

était fourni par le Nandin de Thập Thập⁽⁴⁾, par malheur en si mauvais état que nous ne pouvons en donner de reproduction ; tous les éléments de son corps furent prétexte à ornements, et la ligne qui séparait la queue de la masse de la cuisse était garnie d'une série conti-



Fig. 439. Đổng Đương I.

Tour S.-O. ; corps d'applique, tête de feuillage. Hauteur de la tête : 0 m. 24.
(Cliché de Ch. Carpeaux.)

nue de petites volutes ; aucune mèche en ce point ne peut chez le bœuf donner naissance à cette interprétation et, preuve d'ailleurs décisive, les tortillons s'attachaient sur la cuisse.

Nous avons montré dans l'étude du lion et du *makara* comment,

(4) Cf. *I.C.*, I, p. 209 ; aujourd'hui détruit.

par des transformations successives ⁽¹⁾, un nouvel animal était né, le



Fig. 140. — Đồng Dương I.
Tête de makara en rinceaux. Hauteur : 0 m. 40

lion à trois cornes. Il n'est pas inutile, pour rendre l'histoire de ces déformations moins étrange, de signaler qu'un fait analogue s'est pro-



Fig. 141. — Bình Định.
Éléphant stylisé, fragment trouvé dans la citadelle. Hauteur : 0 m. 60.

duit à Java et dans l'Inde, où se rencontrent, et de très bonne heure,

⁽¹⁾ Voir p. 260.

des monstres identiques. L'art khmèr en fut sans doute préservé par sa chute rapide, mais un élément y eut une fortune pareille, le groupe si heureux des *nāga* qu'on retrouve transformés en simples ornements dans les cornes terminales des toitures, comme dans les meubles et les ustensiles (fig. 142).

La même absence d'étude directe, le même goût de la stylisation feront perdre leur naturel aux traits de la figure humaine (fig. 143 et 144)⁽¹⁾, et la caricature y est si aisée que les statues ne tarderont pas à devenir grotesques. Nombre d'éléments s'y transforment en décors. Ainsi, aussi loin qu'on remonte dans l'art čam, la face présente un détail spécial qui échappe

à toute explication naturelle : une sorte de cadre, découpé sur le front en angles nets, l'entoure jusque sous le menton (fig. 145 A). S'agit-il d'une indication conventionnelle des cheveux, de favoris et de la barbe : mais pourquoi la



Fig. 143. — Dessin čam de figure.

2/3 de la grandeur réelle (*).



Fig. 142. — Tête stylisée de *nāga* khmèr.

Extrémité d'un bras de siège de bronze. Hauteur : 0 m. 25.

rencontre-t-on alors sur des statues à une époque où la face paraît toujours glabre, et pourquoi surtout la voit-on sur des figures féminines⁽²⁾ ? Est-ce là un détail de costume, comme aux chapeaux de route du trésor de Lawang⁽³⁾, une grande coiffe qui enserrerait toute la tête pour maintenir le

(*) Calque d'une figure d'un grimoire astrologique donné par M. le baron Pérignon à la bibliothèque de l'École en 1908. Cette figure est, comme elles le sont souvent, composée en partie de caractères čams.

(1) Les figures modernes donnent un exemple curieux de ce goût de la stylisa-

tion ; elles sont même souvent faites, comme l'une de celles-ci, de caractères čams.

(2) Statue de U'u Điem. Cf. *I.C.*, I, p. 251, fig. 122.

(3) Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, p. 43, nos 11 et 12, p. 45, fig. 29.

mukuta et ne laisserait que la face nue? Des figures qui n'ont qu'une simple coiffure de cheveux la montrent⁽¹⁾. Le problème reste entier, mais de quelque façon qu'on interprète cet élément, son caractère nettement conventionnel ne paraît pas douteux. De même est-il des plus vraisemblable que le chignon de côté est un grossier artifice pour représenter quand même l'énorme chignon postérieur quand il est caché par la tête vue de face⁽²⁾. Le sculpteur sait qu'il



Fig. 144. — Dessin čam de figure.

2/3 de la grandeur réelle (*).

existe, il lui semble que sa représentation serait incomplète si par quelque moyen il ne le figurait pas.

Si une forme tombe en désuétude, le sculpteur continue à la représenter, la modifiant de plus en plus au fur et à mesure qu'il en perd davantage le souvenir. Ainsi les dernières statues, non plus que les Čams actuels, ne montrent la distension du lobe de l'oreille. Avec le souvenir de cette pratique l'artiste perdit le sentiment du détail qu'il exécutait; il traite alors les oreilles en véritables décors qu'ac-

(*) Croquis d'après un manuscrit čam du village Palei Bauh Hadañ.

(1) Figure de Đông Phúc et reine de Pō Romē.

(2) Voir p. 320.

compagnent bien au-dessous les pendants qui s'y accrochaient. Le Viṣṇu de Biền Hoà (1421) nous en fournit un exemple frappant ⁽¹⁾. La figure 145 en donne d'autres.



Fig. 145. — Parties de figures Īaves stylisées (*).

Le plus étrange résultat qu'amenèrent ensemble ce mépris du modèle et ce goût inné de la stylisation est l'incroyable transformation

(*) A, tête du Īiva obèse de Đống Phức ; B, tympan conservé au musée Guimet ; C, oreille du Viṣṇu de Biền Hoà ; D, oreille de la figure du tympan de la Tour d'or, conservé à Qui Nhon ; E, nombrils des

statues du bas-relief des neuf divinités de Trà Kiệu ; F, nombril du Īiva au tympan oriental de la salle de Chành Lộ.

(1) Cf. *I.C.*, I, p. 557, fig. 124.

de la figure humaine aux derniers temps de l'art Ćam. Nous l'avons réservée pour ce chapitre, car il n'est pas de meilleur exemple des idées que nous avons essayé de dégager et, avouons-le, parce que cette dégénérescence est si invraisemblable que nous n'eussions osé la présenter sans ces préliminaires.

Nous avons vu dans le chapitre xii du livre I comment, jusqu'au début du xiv^e siècle, la sculpture figurée avait baissé, mais sans cependant s'écarter des formes réelles du type humain. Nous avons vu aussi, à la fin du même chapitre, quelle place importante tient, dans la composition des statues Ćames, le chevet auquel elles sont adossées. Enfin il nous est facile de constater qu'à partir de cette époque les figures cessent d'être représentées debout : le bodhisattva de Phước Tịnh⁽¹⁾ est, à notre connaissance, la dernière figure en cette position.

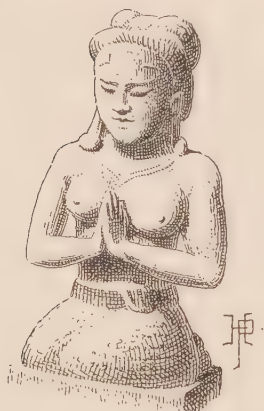


Fig. 146. — Pô Nagar de Nha Trang.

Petite déesse.
Hauteur : 0 m. 40 environ.

C'est un fait presque constant dans l'art Ćam que les jambes d'une statue assise sont exécutées avec une grande négligence ; l'intérêt est dans le buste et la tête. Dès la fin de l'art classique ces jambes s'enferment déjà dans un contour imprécis : c'est le cas de la petite déesse à Pô Nagar de Nha Trang⁽²⁾ (fig. 146). Avec l'art dérivé le fait semble être passé en habitude. Le Ćiva de Yañ Mum a cependant son pied encore discernable sous l'étrange devantier dont se couvre son sampot (fig. 77) ; et il en est de même dans la grossière figure du tympan de Bình Định⁽³⁾ et sur le Ćiva de Đại Hũu (fig. 108).

Une masse informe remplace déjà les jambes dans la statue de la reine Suçih⁽⁴⁾ à Pô Romê : premier terme de la dégénérescence, cette masse informe est insuffisante pour contenir les jambes, et Pô

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 134.

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 128.

⁽³⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 173, n° 14.

⁽⁴⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 68, fig. 14.

Romē⁽¹⁾ lui-même n'est bientôt plus qu'un corps coupé à la ceinture. Pō Nraup⁽²⁾ n'est guère mieux partagé, et son fils, qu'il tient devant lui, se



PARMENTIER

Fig. 147. — Tõ Ly.

Statue d'une reine. Hauteur totale : 0 mètre 83.

réduit à un buste (pl. CXXII-A). C'est là un stade bien représenté, et les rois et reines des *bamun* du Binh Thuân⁽³⁾ se montrent de même

(1) Cf. *I.C.*, I, p. 63, fig. 13.

(2) Cf. *I.C.*, I, p. 48, fig. 8.

(3) Cf. *I.C.*, I, fig. 4, 6, 7, 8, pp. 40, 45, 46, 48, et ici fig. 75.

comme sortant d'une étroite gaine décorée qui peut être aussi bien le souvenir d'un siège que de leurs jambes (fig. 147 et pl. CLXVIII-II).

Une nouvelle étape est franchie dans le *kut* de Pō Panrauñ Kamar (pl. CLXXX-C) : une femme et deux hommes n'y sont plus figurés que par le tronc et la tête. Un cadre circonscrit l'ensemble, la coiffure se détache dessus. Cet encadrement a facilité la suppression des bras. Une transition analogue amena du *kut* de Pō Panrauñ Kamar à celui de la mère de Pō Nraup⁽¹⁾ ; ici premier abandon d'une forme au profit des rinceaux, les seins sont remplacés par des spirales de décor. Déjà il ne restait plus grand chose d'un être dans une telle représentation, et il fallait une belle dose d'imagination pour y voir une figure humaine. Le sculpteur ne s'arrête pas là et nous avons l'étrange surprise de trouver dans le *bamui* de Thanh Hiêu des *kut* humains qui n'ont plus rien d'humain (m.pl.-P) : sans l'exemple précédent nous ne reconnaitrions pas les seins dans les deux spirales placées au-dessus de l'étranglement de la taille, mais surtout nous n'oserions pas voir la tête dans la masse supérieure informe ; et cependant les deux oreilles y sont figurées par un ornement en saillie ; un détail rend le doute impossible : ces deux éléments sont percés de ces trous où, depuis le plus lointain souvenir, le prêtre čam attachait aux jours de fête des pendants véritables⁽²⁾. Seule, en plus des oreilles, la masse des cheveux avec le petit chignon supérieur a subsisté, et avec elle, détail qui se conservera jusqu'aux *kut* les plus simplifiés et en donne le sens, le frontal du diadème qu'un simple lambel traduit⁽³⁾.

Il semble qu'on ne puisse aller plus loin dans la voie de la stylisation, même, ici, de la symbolisation complète : le Čam ne s'arrête pas encore. Au cimetière de Pō Yañ Thok⁽⁴⁾, il est un *kut* (m.pl.-I et pl. CLXVIII-F) qu'on doit reconnaître de femme pour

⁽¹⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 49.

⁽²⁾ Statues de A'₄ de Mī Son. Cf. *I.C.*, I, p. 362, et ici fig. 83 et 84, par exemple.

⁽³⁾ Il est alors facile de reconnaître un *kut* humain dans celui de Thanh Hiêu, pl. CLXXXI-E.

⁽⁴⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 42.

la place qu'il occupe. Les seins ne sont même plus représentés par les spirales de rinceaux, et ce serait un *kut* ordinaire s'il n'était surmonté, au-dessus du lambel, de la petite coiffure analogue à celle des reines de Tĩnh Mỹ⁽⁴⁾. Les oreilles ont complètement disparu à leur tour, mais non les deux stupéfiants trous qui les perçaient et qui maintenant traversent le *kut* même. Peut-être ne doit-on pas arrêter à ce dernier point cette invraisemblable schématisation, et doit-on reconnaître dans le *kut* simple (pl. CLXXX-N) le dernier terme de la représentation humaine où, seul, le lambel y caractérise la tête : quand celui-ci disparaît, le *kut* est arrivé au terme final de ses transformations.

Faut-il voir dans cette simplification continue paresse d'exécution ? Le pouvoir symbolique de cette race qui retourne au sauvage reprend-il peu à peu la force incroyable qu'il a chez tous les non civilisés, cette intensité qui rend l'enfant capable d'évoquer une figure humaine dans les cinq traits de charbon qu'il crayonne aux murs, ou un être vivant et semblable à lui-même dans l'informe poupée de carton qu'il habille et qu'il berce ? Nous ne savons, mais nous ne pouvions terminer par un exemple plus frappant cette étude, et qui condensât plus nettement toute l'histoire de la sculpture čame :

La substitution continue d'un symbolisme de plus en plus vague à une première puissance remarquable d'observation.

(4) Cf. *B.E.F.E.-O.*, V, p. 42, n^{os} 4-7, fig. 27, 28, p. 44.

LIVRE IV

L'HISTOIRE DE L'ART AU ČAMPA

CHAPITRE PREMIER

RAPPORTS DE L'ARCHITECTURE ČAME AVEC LES ARCHITECTURES DE MÊME FAMILLE EN EXTRÊME-ORIENT ; RECHERCHE DE SES ORIGINES ; RÉSULTAT NÉGATIF

Indépendance des arts čam et annamite. — Comparaisons : de l'architecture čame avec l'architecture khmère ; — de l'architecture čame primitive avec l'architecture khmère primitive ; — de l'architecture čame cubique avec la même ; — de l'architecture čame en général avec l'architecture khmère classique ; — de l'art čam primaire avec l'art javanais ; — de l'art čam avec l'architecture hindoue. — Recherche de l'origine de l'art čam. — Résultat négatif.

Nous connaissons assez l'art čam après cette double étude, d'ensemble et de détail, pour le comparer avec les arts voisins, opération nécessaire si nous voulons essayer ensuite d'en déterminer les origines.

Écartons tout d'abord l'art annamite qui ne paraît avoir influé en rien sur l'art čam ni même avoir été influencé par lui. Aussi bien, quand l'Annam fut suffisamment développé pour posséder un art, l'emprunta-t-il de toutes pièces à son parrain, le peuple chinois, et son ennemi constant avait déjà subi assez de revers pour que son art, art de vaincu, fût méprisé de son adversaire. Aussi pensons-nous qu'à peine à la dernière époque on peut voir un certain rapport entre

l'*inogaraï* ĩam et le dragon annamite, tandis que dans l'art usuel du vainqueur se retrouvent quelques traditions de formes plus propres au dernier art ĩam ⁽¹⁾. Nous en donnons ici deux exemples (fig. 148).

La comparaison est plus intéressante avec l'art khm r qui dans son

rayonnement absorba complètement l'art ĩam au début des recherches en Indochine ; on entend souvent encore, d'ailleurs, désigner les tours ĩames sous le nom de « Tour khmère en Annam ». Une telle confusion semble indiquer une proche parenté et une grande similitude ; elles sont bien exagérées. La raison de cette erreur est facile à comprendre. En dehors des causes toutes simples qui font toujours attribuer à un grand peuple les œuvres des nations voisines, de civilisation moins brillante, la silhouette d'un *kalan* ĩam n'est pas très différente de celle d'un *pr s t* khm r isolé. Ce sont tous deux des tours au corps carré important que

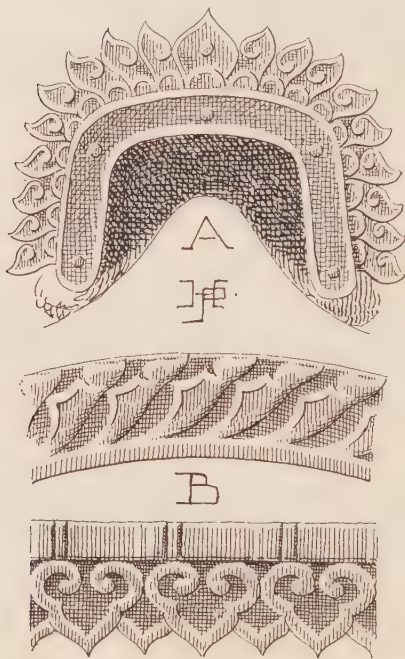


Fig. 148. — Décors annamites apparentés à l'art ĩam ^(*).

(*) A, garniture de la gouttière d'une selle vue dans la région de Phanrang ; B, décors d'un dais dans un tram du Qu ng Nam.

(1) Il existe à Hanoï un certain nombre de pièces d'un caractère étrange où des formes assez éloignées de l'art annamite courant rappellent d'assez près divers motifs de l'art ĩam, classique ou dérivé. Ainsi certains décors du « pinceau » dans la pagode de Li Qu c S , quelques fragments recueillis par M. Vil-

dieu, ex-architecte en chef aux Travaux publics, et dont il fit cadeau au musée de l' cole, et une très intéressante margelle de puits, encore en place dans le Jardin de la Mission. Nous n'insisterons cependant pas sur ces éléments qui, suivant une tradition assez vraisemblable, auraient été exécutés par des artisans ĩams prisonniers de guerre, mais dont l'influence paraît avoir été à peu près nulle sur le développement de l'art annamite.

enferment une étroite cella que couvre la même voûte encorbellée. La seule différence qui puisse sauter aux yeux consiste dans l'emploi de la matière préférée : on sait combien une telle distinction est vaine et combien cette préférence est soumise aux ressources de la contrée environnante ; on y a vu trop aisément l'opposition maîtresse ; il en est de plus importantes.

Si nous ne voulons pas nous contenter d'une approximation aussi légère, il nous faut tenir compte de la division très nette qui s'est révélée à nous dans l'art khmèr au cours de nos dernières recherches au Cambodge ⁽¹⁾.

L'art d'Ankor ne règne en ce pays qu'à partir du ^x^e siècle : il est précédé, du ^{vi}^e au ^x^e siècle, par de multiples édifices dont l'âge est attesté d'une façon certaine par de nombreuses inscriptions, gravées pour la plupart sur les bâtiments mêmes. Ceux-ci sont isolés et construits en briques ; ils sont de taille relativement petite. Le plan n'en est pas nécessairement à base carrée, et bon nombre sont ou rectangulaires ou, système dérivé, terminés après plusieurs étages carrés par une voûte longue à deux pignons. Ils se groupent en deux types très généraux, l'un aux faces nues, ornées seulement de pilastres, et aux étages nombreux mais minuscules ; l'autre garni d'un seul redent par face et muni de fausses portes ; ce dernier, beaucoup plus riche, se décore fréquemment de réductions d'édifice au bas des parois : contre le soubassement et les bases, ces réductions prennent la forme de véritables appliques. Dans les deux cas, la porte et la fausse porte, qui la répète fidèlement, présentent sur des colonnettes circulaires un linteau, d'un type très spécial, le type I ⁽²⁾, qui s'orne d'une sorte d'arc fictif tenu aux extrémités par deux *makara* ; un autre type, II ⁽³⁾, présente seul cet arc ; enfin de nombreuses variantes en simples rinceaux paraissent la traduction de ce second modèle. Des pilastres encadrent cette baie et sou-

⁽¹⁾ Voir note 1, p. ix.

⁽²⁾ Cf. *I.K.*, I, p. LXXIX, et fig. 194.

⁽³⁾ *Id.*, p. LXXXI et fig. 34.

tiennent au-dessus un arc véritable cette fois, fort important, en forme d'U renversé ; il enferme dans le tympan une grande réduction d'édifice. La sculpture figurée présente dans cet art les formes les plus heureuses qui aient été jamais réalisées au Cambodge ; elle est à peine inférieure à l'art si remarquable de Java.

Nous n'insisterons pas sur la seconde forme qui est connue de tous. Rappelons seulement qu'elle offre des édifices très vastes et que, si la brique et la latérite sont loin d'en être exclues, elle a trouvé sa matière principale dans le grès. Le plan, toujours carré, multiplie les arêtes des redents, et les étages nombreux s'enferment dans une masse qui passe de la pyramide au cône curviligne. La composition de la porte même est peu différente, mais les colonnettes deviennent octogonales, le linteau se transforme en un simple jeu de rinceaux issus d'un motif central (type III) ⁽¹⁾ : la modification la plus importante est dans le remplacement de l'arc supérieur par un pignon aux contours ondulés, au riche décor, qui à lui seul donne presque tout leur caractère à ces nouvelles constructions. Les appliques disparaissent complètement, ainsi que les réductions d'édifice, et celles-ci sont remplacées au bas des panneaux par des figures de *tevada* ou de *āvārapāla*.

Comparons l'art čam successivement à ces deux formes. L'art primaire čam et l'art primitif khmèr, à peu près contemporains, utilisent la même matière et conçoivent leurs temples avec la même simplicité, en un sanctuaire isolé et quelques annexes. Dans les deux arts la sculpture figurée a une réelle valeur. A cela se réduisent les relations générales. Mais l'art čam se divise en périodes bien tranchées. Opposons-les successivement à l'art khmèr primitif. Avec le premier art čam, la similitude cesse. L'art de Mĩ Son se présente surtout en plan complet, l'art khmèr du même temps toujours en plan réduit ⁽²⁾ ; le premier tire un parti décoratif important du jeu des pilastres, l'autre ne leur laisse qu'une maigre importance. Les profils sont nettement différents, — la pièce d'accent manque dans l'art

(1) Cf. *I.K.*, I, p. LXXXI et fig. 35.

(2) Rappelons que la distinction entre

ces deux formes se trouve *I.C.*, I, pp. 18 et 25.

khmèr ⁽¹⁾, — l'applique y est d'une nature autre, — la porte n'est pas constituée de la même façon, et l'arc qui la couvre n'a ni le même tracé ni le même mode de décor.

La similitude est bien plus grande entre l'art cubique et l'art primitif khmèr : elle git surtout : dans la composition de l'applique qui à l'origine est traitée dans l'art cubique en petit édifice, — dans les profils parfois presque identiques dans leur simplicité, — dans les proportions générales aussi trapues, — dans la composition de la porte presque semblable (il n'est pas jusqu'à l'arc fictif du linteau qui ne se retrouve à Mĩ Sơn B₄ et à la tour N.-O. de Đống Dương), — dans la silhouette de l'arc vrai formant fronton, — dans le parti si caractéristique de section brutale des moulures pour l'ouverture des baies. Est-ce à dire qu'il y ait similitude absolue? Non, parce que le sentiment du décor est tout différent (il se rapprocherait plutôt de l'art primitif ċam), parce que l'élément typique de l'art khmèr primitif, les réductions d'édifices au bas des panneaux, n'existe pas, et surtout parce que le linteau spécial I n'est nullement représenté.

Comparons maintenant l'art khmèr classique et l'art ċam ; ils ne sont plus contemporains, et si nous voulons maintenir le rapprochement entre des éléments de valeur artistique point trop inégale, c'est encore l'art primaire ċam que nous devons opposer à l'art d'Ānkor. Mais il est inutile ici de décomposer l'art ċam en ses deux courants opposés, tant les différences s'accusent.

Elles sont dans le plan d'abord : le *pràsàt* montre presque toujours un parti redenté que le *kalan* n'offre jamais ⁽²⁾ ; le sanctuaire est souvent ouvert de deux, trois et même quatre portes, alors qu'à

⁽¹⁾ Il est vrai qu'elle est représentée, semble-t-il, dans les réductions d'édifices, ou du moins que celles-ci présentent quelque chose de très approchant.

⁽²⁾ Seules les tours de Văn Tương présentent quelques-unes des caractéristiques de l'art khmèr, mais elles les offrent seules de tous les monuments ċams, et elles sont d'un esprit si particulier qu'on

est en droit de se demander si elles n'ont pas été directement inspirées par les Khmèrs au temps de leur domination temporaire (début du xiii^e siècle) au Ćampa. La sculpture seule est nettement ċame et il semble, fait naturel, que l'architecte khmèr ait pris sa main-d'œuvre d'artisans dans le pays pour y réaliser sa conception étrangère.

une exception près ⁽¹⁾, le temple ĩam n'a jamais qu'une ouverture. Le décor présente dans les deux arts un système très diff rent. Au Cambodge : parois sans autres ressauts que les redents, ornées de tapisseries murales, de niches ou de figures en bas des panneaux ; proportion basse des étages dont les arêtes multiples s'ornent d'antéfixes d'axe et d'angle innombrables ; terminaison circulaire qui se décore d'une couronne de lotus ; répétition des pignons ceints d'une ligne ondulée par un décor très spécial de *n ga*, relevés aux angles inférieurs en multiples têtes : portes d'une composition particulière qui comprend pilastres et colonnettes polygonales, linteau simple et riche linteau décoratif. Au Ćampa : parois d'un seul plan, mais mouvementées d'un jeu caractéristique de pilastres et d'entrepilastres, qui, sauf à l'origine, n'offrent pas de décors de niches ; étages importants et par suite moins nombreux, dont la réduction plus forte exige aux angles l'emploi d'amortissements ⁽²⁾ rares dans l'art khm r ; terminaison pyramidale en pierre ; portes d'un caractère tout autre ⁽³⁾, où les piédroits de section rectangulaire reçoivent, par l'intermédiaire d'un linteau nu, un tympan orné ; décors très spéciaux comme l'applique et la pièce d'accent, qui n'ont pas leur équivalent dans l'art voisin. Veut-on entrer dans plus de détails ? Si les deux arts montrent en commun aux perrons la marche en accolade, le Cambodge ne présente jamais les échiffres en volute si constantes au Ćampa ; dans l'un et l'autre la fenêtre est close de balustres, mais au premier elle est toujours traitée comme une véritable baie percée dans le mur, alors que le second en fait d'ordinaire un élément détaché, qui part du sol et se couronne d'un fronton. Tout cela constitue des différences très profondes qui masquent complètement les quelques ressemblances générales. Ainsi donc, en aucun temps les deux arts ne se rapprochent assez pour que l'on puisse admettre quelque filia-

(1) M  Son A₄.

(2) Il n'en existe guère qu'au Phnom Krom,   Ta Prohm et aux petites tours du Phimanacas.

(3) Exceptons : la baie d'entrée de Kh ng M  tour S. et la fausse porte de M  Son A₁₀, qui ont un certain rapport avec les frontons khm rs

tion de l'un à l'autre ; la parenté n'est pas douteuse, elle est certainement lointaine.

Si l'art čam supporte sans trop de peine, malgré la dimension modeste de ses temples, la comparaison avec les immenses ensembles de l'art voisin, il faut bien reconnaître qu'il est nettement inférieur à l'art javanais. La comparaison est ici plus délicate. Java, en effet, ne nous a laissé d'édifices complets, au moins pour la meilleure époque, la plus ancienne, qu'en très petit nombre. Les édifices principaux du Čandi Prambanan, du Čandi Sevu, sont réduits à leurs parties basses ; le Čandi Kalassan a ses superstructures aux trois quarts ruinées. Le monument dont l'état est le meilleur est le Bôrôbudur, mais c'est aussi celui du caractère le plus spécial et qui nécessairement nous apporte ainsi l'aide la plus faible. Seuls les édifices de Dieng sont à peu près entiers.

Quelles que soient les qualités de proportions, d'heureux balancement du décor et de nus que montre l'art de Mí Son, il est difficile de ne pas accorder plus de cachet, plus de sentiment artistique à l'art de Java. Peut-être l'emploi de la pierre rehausse-t-il les qualités de sobre élégance des temples de Dieng, la délicate richesse du Č. Kalassan ; peut-être le Čam fut-il desservi par une matière plus ingrate et qui l'entraîna, par sa facilité de taille même, à l'abus du décor ; il n'en est pas moins vrai que l'impression qu'on ressent devant un des monuments de Java est bien plus puissante. L'art javanais avait du reste dans le motif de sa porte un élément de composition unique et qui donne à tous ses monuments une originalité extrême. La baie est encadrée par deux groupes puissants de moulures qui descendent en arc d'une formidable tête de monstre et viennent se retrousser en bas en deux énormes têtes de *makara*. Tenant presque toute l'importance d'un panneau de façade, ce décor, qui fut toujours exécuté d'une façon admirable, créait un centre à la composition et l'empêchait, à quelque mièvrerie qu'elle descendit, de se perdre en une masse confuse ; au Č. Kalassan par exemple, c'est un cri d'admiration qu'arrache ce motif dressé d'un seul jet

devant les yeux et qui paraît colossal, bien que la porte ne soit pas en réalité très grande. La perfection de la sculpture ajoute encore à cette impression quand le regard quitte le grand parti ; les plus minces détails offrent d'exquises ciselures, et les figures parfois minuscules qui se mêlent à la composition sont vivantes de naturel et de sentiment.

Si nous opposons les grandes lignes des plans dans l'art Ćam et l'art javanais, nous voyons que ce dernier emploie comme le Ćam l'édifice isolé, au contraire du khmèr qui plutôt unit les bâtiments par des galeries. Toutefois, alors que les plans Ćams sont ordinairement fort simples, le Javanais ancien se plaît à des compositions d'éléments innombrables, aux rangées de pavillons qui entourent un groupe déjà imposant de sanctuaires ⁽¹⁾. Ceux-ci sont isolément bien plus proches de l'art Ćam et surtout d'une certaine forme de l'art Ćam, l'art cubique. C'est à peu de chose près la même proportion trapue, la même composition par étages importants, encadrés d'amortissements d'angles, simples il est vrai. Le plan est carré, flanqué souvent de fausses portes ; la cella n'a qu'une baie d'entrée ; par contre, elle a parfois des fenêtres, ce que ne connut jamais l'art Ćam. Les murs sont ornés de pilastres, mais aux angles seulement, et ils ne déterminent pas de mouvement dans les moulures de base et de corniche. Enfin, détail frappant, le perron s'enferme, dans les deux arts, entre des échiffres presque identiques.

Cependant une différence radicale sépare les deux architectures ; l'élément le plus caractéristique à Java, l'admirable porte, n'existe pas dans l'art Ćam. Son curieux motif se retrouve bien dans l'ornementation, surtout dans la première période en décor de niches, mais toujours enfermé dans son fronton même, et non pas encadrant la baie dans toute sa hauteur. Et l'absence de cette disposition si spéciale montre encore qu'il n'y a pas filiation entre l'art javanais et l'art Ćam, car il serait impossible que ce motif si étrange ne fût pas passé, même déformé, d'un art dans l'autre.

(1) Prambanan, Ć. Sevu, etc.

Il n'est peut-être pas nécessaire d'établir un parallèle entre les arts plus modernes du Siam, du Laos, de la Birmanie même ; ils semblent s'être développés à une époque où l'art čam n'était déjà plus qu'une survivance : nous n'y retrouvons d'ailleurs, ni dans le parti de la composition, ni dans le décor même, d'autres rapports avec l'art čam que ceux que présentait l'art khmèr, dont l'art siamois au moins paraît n'être qu'un dérivé.

Arrivons enfin à la civilisation mère de toutes ces civilisations secondes de l'Extrême-Orient, à l'Inde. A nos yeux d'Occidentaux, l'art čam doit, je crois, reprendre ici l'avantage : il a des qualités de simplicité, de netteté dans le parti, qui ne se trouvent pas dans l'art hindou, vraiment hindou, ces mêmes qualités qui font trancher si clairement l'art musulman de l'Inde, malgré son exagération parfois de froideur, sur l'art réel du pays. La sculpture, aux bonnes époques, présente à peu près la même valeur, et si les figures du Gandhāra nous sont plus proches par leur allure antique, par contre le convenu des attitudes et des draperies, l'inexactitude fréquente des proportions, nous font préférer le naturel des mouvements d'un petit ensemble comme le piédestal de Mí Son E₁.

Si nous laissons provisoirement de côté les monuments les plus anciens (nous y reviendrons un peu plus loin), nous trouvons, parmi les formes générales de l'art hindou, deux caractéristiques assez précises : elles sont toutes deux opposées à la conception čame. Presque invariablement : 1° le sanctuaire hindou, s'il se compose comme le *kalan* d'une étroite cellule surmontée d'une formidable tour, donne dans celle-ci toute l'importance à la pyramide aux dépens du corps même de l'édifice : 2° le sanctuaire ne se présente guère isolé, mais il est d'ordinaire précédé d'une salle éclairée, plus ou moins importante, qui dans le S. prend parfois un développement énorme ; souvent même, dans le N., cette salle est précédée d'un groupe de salles antérieures, parfois simples abris aux multiples colonnes. Le monument qui se rapprocherait le plus à ce point de vue du *kalan* est le vieux sanctuaire de Bodhgayā qui, seul peut-être de l'Inde, s'élève isolément.

Nous n'insisterons pas sur le décor très compliqué et qui varie d'une région à l'autre; en aucun cas nous ne rencontrons un des éléments typiques de l'art ĉam, le jeu des pilastres simples mais profilés dans les moulures, les formes si spéciales de l'applique et des pièces d'accent. Seul le parti de composition est dans toute l'Inde analogue au parti ĉam, bien plus qu'au Cambodge ou à Java. Tous les édifices de l'Inde procèdent par répétition d'un élément unique à des échelles différentes, élément qui, en dernier lieu, donne la silhouette même de l'ensemble. Retenons encore l'identité des modes de construction, la similitude de certains décors généraux comme la frise à guirlandes pendantes, qu'on retrouve surtout dans les piliers des « caves », la parenté remarquable du décor floral de certaines sculptures des temples de l'Orissa⁽⁴⁾ dont la silhouette spéciale est par contre si éloignée de celle des édifices ĉams, et c'est là, dans ces éléments si généraux, que nous trouvons les seuls rapports réels.

Nous venons de passer en revue tous les arts avec lesquels celui que nous étudions paraît avoir des liens de parenté : est-il quelques-uns de ceux-ci à qui il faille plus directement le rattacher, qui puisse nous fournir sa véritable origine ? Pour résoudre cette délicate question, il est nécessaire de serrer l'examen de plus près.

Pour déterminer l'existence d'une parenté entre deux arts, il suffit de se rendre compte si, dans l'ensemble, l'un et l'autre présentent les mêmes tendances, les mêmes formes générales. Mais si l'on veut établir des rapports de filiation, il est nécessaire de voir si, en quelque terme de l'art censé générateur, antérieur aux premiers témoins de l'art supposé dérivé, ou au moins contemporain, on trouve des formes identiques à celle de ce dernier.

Que rencontrons-nous aux débuts de l'art ĉam ? Que présentent les autres pays à l'époque correspondante ou auparavant ? Existe-t-il sinon similitude parfaite, au moins quelques rapports réels entre

(4) Cf. RAJENDRALALA MITRA, *Antiquities of Orissa*, in-folio, Calcutta, 1875, plate X, n° 20; XI, n° 14; XX, n° 65.

l'art ċam et l'un de ces arts à ces époques anciennes? Voici les trois questions auxquelles il faut maintenant répondre nettement.

Ce sont les monuments du cirque de Mĩ Son qui nous fournissent les termes les plus anciens de l'art ċam, au moins parmi ceux qui sont datés avec quelque certitude⁽¹⁾; ils sont du vii^e siècle.

L'étude que nous avons faite est assez complète pour qu'il soit inutile, pensons-nous, de la reprendre ici. Que trouvons-nous au Cambodge, à Java, ou dans l'Inde au vii^e siècle ou avant, d'assez semblable à l'art ċam pour croire que ce dernier y ait pris son origine? Il nous faut tout d'abord écarter Java dont les plus anciens monuments connus sont postérieurs à cette date. Au Cambodge, à la même époque, fleurit la période d'art préangkorigue. Nous avons vu plus haut que l'art khmèr primitif, très différent de l'art primitif ċam, ne se rapprochait guère que de l'art cubique, la forme la moins représentée dans l'art de Mĩ Son, qui n'y est qu'à ses tâtonnements, qui semble s'épanouir quelque temps après, mais qui s'éclipse complètement avant le xi^e siècle pour laisser seuls vivre les dérivés du premier art de Mĩ Son. En outre, l'art ċam est en cette époque plus avancé que l'art primitif khmèr, et aucun édifice de cette période du Cambodge n'est à mettre en parallèle pour le fini et pour la masse avec Mĩ Son A₁. Ce n'est donc pas dans ce premier art khmèr que la forme réellement viable de l'art ċam a pu naître.

La civilisation indienne paraît avoir été importée en Indochine vers le i^{er} siècle de notre ère. Ce sont donc les monuments hindous du i^{er} siècle au viii^e et les édifices antérieurs qu'il faut opposer aux premiers édifices ċams. Par malheur la comparaison n'est pas aisée: la période est assez longue et elle est en somme mal connue. « Rails » des *stupa*, « caves », « rathis »⁽²⁾, ne nous

⁽¹⁾ Quelques édifices comme Khrong Mĩ, Hoà Lai, pourraient être contemporains ou plus anciens; la chose importe peu, car ils ont leurs similaires dans les premières constructions de Mĩ Son, et

celles-ci offrent un tableau complet.

⁽²⁾ Il est vrai que ces représentations ou ces monuments sont tous d'origine bouddhique et que nos temples sont brahmaniques. Mais l'exemple de Java

fournissent que des renseignements qui semblent se rapporter à une construction légère. A la réserve d'un goût semblable pour les toitures courbes, aucun des éléments typiques de cette architecture, notamment l'arc outrepassé, si caractéristique, n'apparaît dans les premiers monuments čams, aucun motif typique de ceux-ci ne se retrouve dans la vieille forme hindoue. Il semble donc impossible d'y découvrir les prémices de l'art čam. Nous allons donc être obligés de chercher dans la jeune architecture du Čampa elle-même cette origine qui semble sans cesse se dérober à nos recherches.

peu de temps plus tard (au ix^e siècle. Cf. *B.E.F.E.-O.*, VII, p. 47) montre que les deux religions ne possédaient pas d'arts spéciaux : les différences correspon-

daient seulement aux besoins divers des cultes, notamment la présence de vastes salles nécessitées par les prêches et les confessions bouddhiques.

CHAPITRE II

ORIGINES DE L'ARCHITECTURE ĆAME

Origine réelle de l'architecture Ćame. — Existence d'une architecture légère antérieure. — Rapports de la première architecture massive Ćame avec une architecture légère. — Traces du passage de l'une à l'autre. — Sa possibilité. — Rapports de l'art cubique avec une architecture mixte antérieure.

L'art de Mí Son présente à ses débuts cette étrangeté capitale qu'il se révèle à son origine entièrement constitué et dans la plus grande perfection qu'il atteindra jamais : il ne fera plus que décroître et s'abâtardir. Cette éclosion spontanée constitue une anomalie des plus curieuses, et, si les arts javanais et khmèr montrent avec moins de netteté un phénomène analogue, elle n'en reste pas moins un des faits les plus étranges dans l'histoire générale de l'Art. Partout on voit l'architecture tâtonner et s'élever, par progrès souvent lents, à son apogée, s'y maintenir un temps plus ou moins long, puis se perdre dans le maniérisme ou se transformer en une autre. Ici rien de semblable : apparition brusque d'un art complet, puis continuelle décadence. Un tel fait ne peut s'expliquer que par l'existence d'un art antérieur qui, lui, s'est développé normalement et dont le nôtre ne peut être que la copie intégrale. Nous avons vu dans le chapitre précédent que le prototype n'était ni l'art hindou, ni l'art khmèr, ni l'art javanais, en somme nul des arts voisins au ^{vii}^e siècle. Force nous est donc de chercher dans l'inconnu, de supposer un

art intermédiaire d'origine indienne, puisque la parenté avec l'Inde n'est pas douteuse, mais qui ne soit pas l'art même de l'Inde au vi^e siècle, art qui se serait développé lentement, peut-être depuis le i^{er} siècle, pour aboutir au vii^e à cette forme splendide, et qui cependant, chose inconcevable, n'aurait laissé aucune trace ! C'est dans la difficulté même que réside l'indice le plus clair : si cet art nécessaire a disparu entièrement, c'est qu'il était condamné, par la matière même employée, à une perte totale, que c'était une architecture essentiellement légère, de bois et d'enduits, l'architecture de ce genre dans l'Inde, importée au Āmā à une époque inconnue et lentement transformée par les contingences du pays, puis régulièrement développée jusqu'à cet épanouissement remarquable dont l'art de Mī Son nous donnerait l'exacte transcription.

Nous montrerons plus loin comment tous les éléments d'un édifice de la série Mī Son A₁ peuvent aisément se ramener à une forme correspondante en bois ou en maçonnerie légère. Nous prouverons même la réalité de ce changement par la déformation de certains éléments dans le passage d'une matière à l'autre, par les tâtonnements et les inquiétudes que révèlent les premiers édifices en maçonnerie lourde, l'excès des précautions prises à l'origine et reconnues ensuite inutiles. Il nous faut tout d'abord montrer que cette hypothèse est possible et que nous n'inventons pas, sans raison plausible, l'existence de cette architecture légère.

Les inscriptions anciennes du Āmā sont là heureusement pour prouver la réalité du fait : les mentions d'incendies, qui ne se retrouveront plus dans la suite, y sont fréquentes⁽¹⁾. Un monument comme la tour A₁ ne pèrit pas de cette façon : tout au plus les aménage-

¹. Elles expliquent aussi pourquoi cette architecture en bois dut être abandonnée, au moins en partie. Comme nous voyons au début de notre moyen âge les débarquements perpétuels de Normands et les incendies qu'ils allument, faire substituer la voûte de pierre aux charpentes apparentes des basiliques, les incursions des

Malais, les représailles que les Chinois exercèrent contre la piraterie des Āms, les razzias des Cambodgiens, tous faits qui nous sont affirmés par les inscriptions āmes anciennes et les textes chinois, devaient amener l'abandon relatif d'un mode de construction trop exposé à une destruction facile.

ments intérieurs et les annexes peuvent-ils être la proie des flammes. Les premiers édifices étaient donc de matière différente, et le fait qu'ils brûlèrent montre qu'ils étaient, pour une bonne part au moins, en bois.

L'étaient-ils totalement ? Vérité sans doute pour le plus grand nombre, le fait est plus douteux pour la totalité. Des édifices construits d'une façon mixte sont tout aussi à la merci d'un incendie intentionnel que les bâtiments entièrement légers. On conçoit en effet que même si les murs sont en briques, la destruction par l'incendie des superstructures doit néanmoins être considérée comme complète : les murs dont la base s'est calcinée dans l'effrayante fournaise produite par la chute des charpentes hautes, murs qui ont en outre été ébranlés par l'écroulement de leurs masses pesantes, ne devaient pas tarder à s'abattre et ne pouvaient guère être réutilisés. L'eût-on fait, ils n'auraient représenté que la part la moins importante et la moins intéressante de la construction.

Quoi qu'il en soit, le type entièrement en bois est actuellement celui qui nous intéresse le plus, car c'est de lui que la série Mí Son A₁ dérive. Nous verrons en effet que la forme des parois dans ces édifices peut et doit être interprétée comme celle de cloisons en construction légère et mince. La différence entre les deux architectures primitives ne devait consister d'ailleurs que dans le décor des parties basses, et nous utiliserons comme contrôle, pour la lecture des parties hautes communes, les renseignements que pourront nous fournir ici les restes de Mí Son E₁, dernier terme de l'architecture mixte et premier terme de la forme spéciale, l'art cubique, qu'elle engendra sans doute ensuite au Čampa.

Prenons comme terme de démonstration le sanctuaire B₃ à Mí Son⁽¹⁾ et voyons comment son apparence extérieure peut être réalisée en construction légère. L'édifice est sur plan carré et présente une

(1) Nous en avons donné à cette intention une restauration complète pl. LXXX, car son heureux état de conservation per-

met, à quelques détails près, de le représenter en entier dans son état premier avec toutes garanties d'exactitude.

série d'étages en retrait : il abrite en son centre une divinité et cela même est sa raison d'être. Il est nécessaire, tout d'abord, de porter les quatre angles du premier étage, puis ceux de chaque étage suivant. Quatre colonnes recevront les premiers : mais le centre doit rester libre, puisque c'est la place même de la divinité. Les angles suivants seront donc soutenus par des potelets reposant sur des poutres diagonales successives, ou mieux, si nous appliquons le système indiqué par les dais ěams ⁽¹⁾, conforme d'ailleurs aux combinaisons révélées par l'architecture indienne du Mont Abou, sur des pièces d'angle. Un petit poinçon fera ou recevra la terminaison. On obtient ainsi la coupe suivante (fig. 149). Comment s'indiquerait-elle en plan si le soubassement seul s'était conservé ? Par le tracé des quatre murs et les dés des quatre colonnes : et c'est exactement ce que nous montrent les restes de Mĩ Son E₁ (pl. LXXXVIII).

Examinons maintenant un édifice en longueur, simple salle comme Mĩ Son B₅ ou C₁. Son aspect extérieur est d'un édifice à nef centrale haute qu'arrêtent deux pignons, entourée d'une nef pourtournante plus basse, couverte par un petit terrasson en doucine. Voyez les coupes de l'édifice en briques (pl. LXXXII) : ont-elles quelque rapport avec le dessin extérieur ? Aucun. Essayons au contraire de le traduire en construction légère : la forme s'en lit immédiatement. Le pavillon central repose sur une série de minces poteaux et les murs légers viennent recevoir la couverture des basses nefs. On obtient alors, en face des coupes invraisemblables de l'édifice en briques (pl. LXXXII), les coupes toutes naturelles suivantes (fig. 150).

Ceci, objectera-t-on, est pure hypothèse !

L'art khmèr nous offre un exemple parallèle aussi clair, mais d'un système moins éloigné et qui, jusqu'aux derniers temps, trahit nettement le souvenir de la charpente. Voici la coupe d'une salle comme nous en trouvons dans tous les grands monuments (fig. 151). La construction est en pierre, aussi les piliers sont-ils d'une section

(1) Dais de Pō Klaun Garai, de Pō Romē, de Pō Nagar de Nha Trang (pl. CXXVII-F).

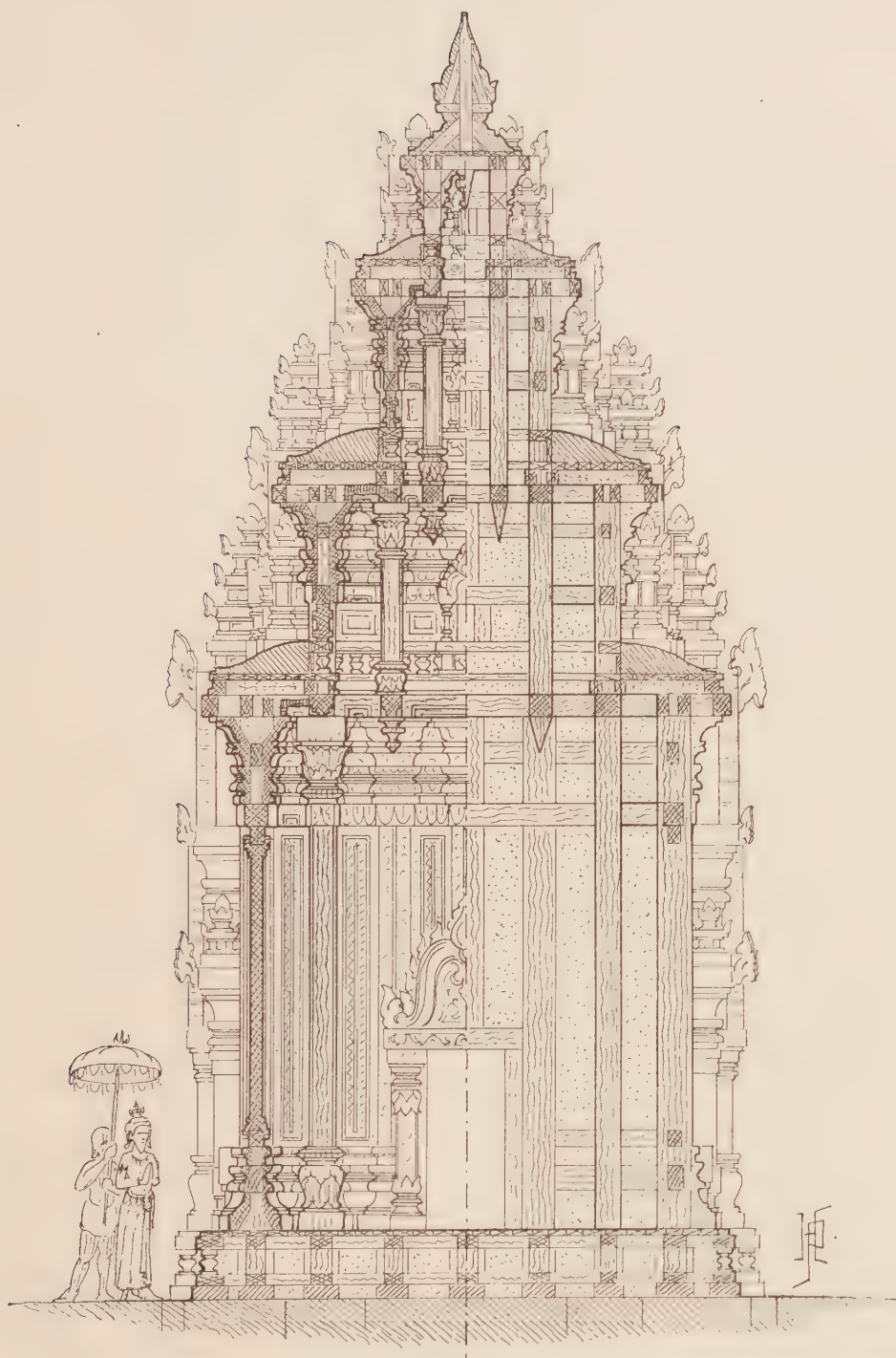


Fig. 149. — Coupe d'un édifice en bois supposé analogue à Mi Son B₃.

Voir (*) p. 495.

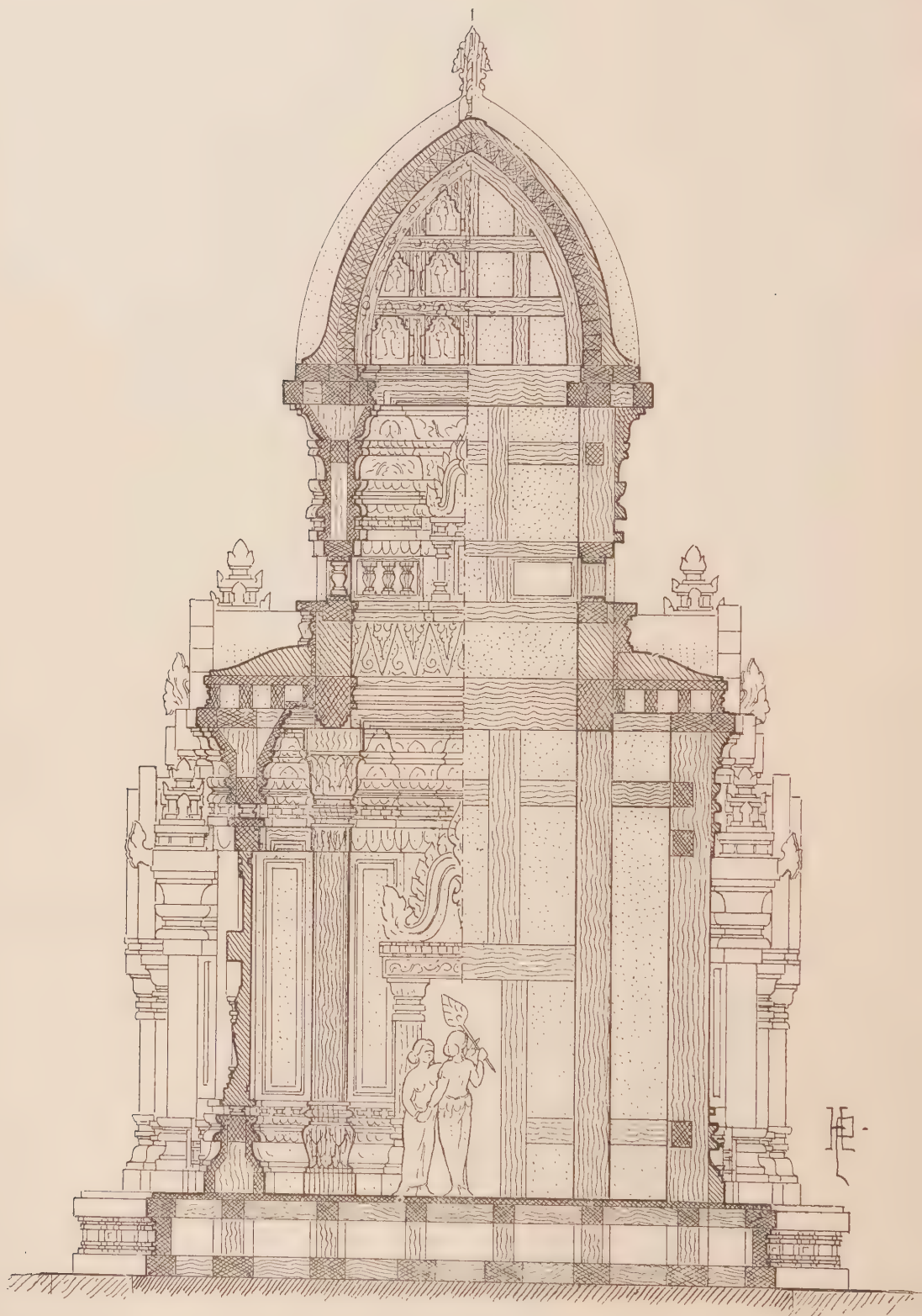


Fig. 450. — Coupe d'un édifice en bois supposé analogue à Mi Son C(*).

plus forte que nos poteaux et les murs plus épais. Mais, à la voûte près, la coupe est exactement celle que nous avons figurée pour l'interprétation de C_1 . En plus, ici, l'imitation très nette de tuiles à canaux sur l'extrados trahit le souvenir de la toiture courbe légère. Un

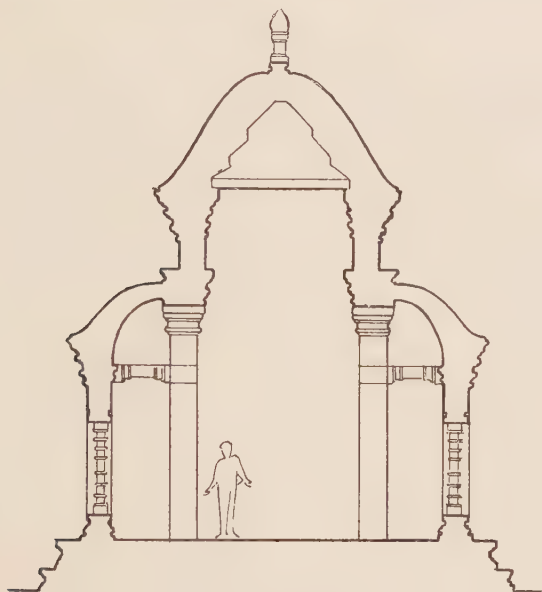


Fig. 151. — Coupe de la salle centrale de l'annexe S.-E. du temple de Bēn Málá.

Echelle : 0 m. 0075 par mètre. (D'après le relevé de M. de Mecquenem) (*).

détail est plus typique encore, c'est la présence des étrépillons de pierre qui unissent les colonnes aux murs latéraux. Quel sens peu-

(*) Les coupes des figures 149 et 150 sont faites en avant des fausses portes (échelle de 0.15 par mètre), à gauche sur un entrepilastre, à droite sur un pilastre. La partie gauche donne une indication hypothétique de ce que pouvait être l'aspect intérieur de ces édifices en construction légère ; la partie droite indique le pan de bois, l'ossature, sans décor.

Le grisé en traits ondulés marque les surfaces des bois ; en traits quadrillés, leurs coupes ; en points, le pisé en surface et en coupe ; en traits obliques, le rem-

plissage en coupe. Les parois en section, les pièces de bois indépendantes, colonnes de fond et potelets suspendus, avec leurs étrépillons latéraux, les fermes enfin, sont cernées d'un trait d'encre plus épais pour les détacher du fond. Les baies de fausses portes et de fausses niches qui pouvaient rester ouvertes dans ces constructions et éclairer l'intérieur sont laissées en blanc. Les cours de moulures sont indiqués en plateaux de bois travaillés ; ils pourraient l'être aussi bien en enduits trainés.

(**) Cf. *B.E.F.E.-O.*, XIII, 2, pl. VII.

vent-ils avoir en une semblable construction, coupant la colonne et la privant de son meilleur élément de stabilité, sa cohésion, et dans quel intérêt puisque la voûte est ici censée rigoureusement stable ⁽¹⁾? Dans une construction légère au contraire, ils forment entrant et empêchent l'arc de la voûte de culbuter la tête du mur ⁽²⁾.

L'art khmèr nous fournit un autre exemple, autre solution du

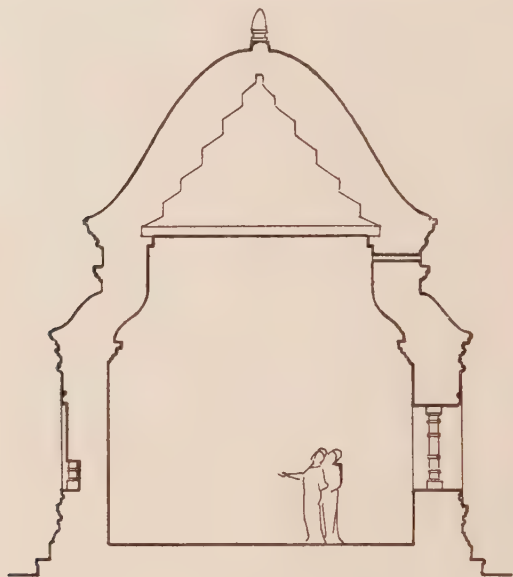


Fig. 152. — Coupe du Pràsàt Táp Čei.

Échelle : 0 m. 0075 par mètre.

même problème et presque identique à celle des Čams. Pour des raisons qui nous sont inconnues, les colonnes durent être bannies de certains édifices en longueur, comme Táp Čei ⁽³⁾. L'architecte voulut néanmoins conserver le même aspect extérieur. Les murs hauts qui

⁽¹⁾ Leur présence est si peu motivée dans une construction de pierre qu'elle a été partout une cause de ruine, et nous voyons, notamment à Añkor Vat, que tous les étrésillons, cassés par suite du tassement des fondations sous les colonnes centrales, ont repoussé le mur au lieu de le retenir en forçant sur les faces biaises

de la cassure. Cf. *B.C.A.I.*, 1908, p. 48.

⁽²⁾ Dans les sanctuaires légers de l'Inde, le même effet de résistance à l'écartement fut obtenu par l'inclinaison des colonnes ou des murs, disposition qui nous est révélée par la copie de ces constructions légères dans les « caves » de l'Inde.

⁽³⁾ 220. Cf. *I.K.*, I, p. 296.

supportent la voûte supérieure sont alors portés sur les murs inférieurs par un encorbellement continu en talon ; c'est, à la régularité de l'inflexion près, le système même des Ćams (fig. 152). Un tel parti est extraordinaire, invraisemblable même ; il semble un véritable défi au bon sens ; il a fallu la volonté obstinée de conserver une silhouette



Fig. 153. — Intérieur du *pràsàt* Táp Ćei.

extérieure habituelle pour s'imposer un tel tour de force et qui offre un effet intérieur aussi inquiétant (fig. 153) ; la solution normale, plus solide et plus légère, eût été de voûter en prenant appui directement sur les murs latéraux, comme il est fait dans les galeries ; la largeur de la salle n'est pas une objection, puisque la voûte la franchit dans les deux cas ; elle est seulement, dans le système choisi, rendue infiniment moins stable.

Tout au contraire, pour une construction légère, la solution indiquée par l'aspect extérieur est la première idée qui se présente : diviser l'espace considérable à couvrir par de minces colonnes, profiter de la présence d'une nef intérieure, forcément plus obscure, pour obtenir un éclairage et une aération centrale supplémentaires. C'est l'évidence même et, par suite, la preuve presque absolue que ces constructions en lourdes maçonneries sont, chez les Khmèrs comme chez les Cambs, le souvenir d'une architecture légère dont elles sont aujourd'hui les derniers témoins.

Nous ne possédons pas au Campa d'exemples complets de salles longues à plusieurs nefs comme les monuments classiques du Cambodge en montrent souvent sous forme de galeries centrales, de section identique à celle de la fig. 151. Cependant les quelques grandes salles dont les piliers se sont conservés ⁽¹⁾ marquent nettement, par la présence des mortaises latérales sur les piliers de la nef centrale, que la composition devait en être identique ⁽²⁾.

Nous pensons avoir montré, soit directement par des exemples pris au Campa même, soit indirectement par d'autres tirés de l'art le plus voisin, que les trois genres d'édifices cambs peuvent être exactement compris comme la traduction en maçonnerie robuste de constructions légères.

Si nous examinons maintenant le détail de ces édifices, nous allons voir qu'ils ne peuvent être compris autrement. On ne traduit pas en murs épais des murs minces sans que les éléments de la composition, surtout ceux des angles, ne se trouvent singulièrement gênés ; on ne remplace pas des étages ouverts par une voûte obscure sans que cette modification radicale ne laisse des traces réelles.

Examinons le plan de l'étage dans la salle B₅ : la disposition anormale des fenêtres d'angle est frappante ; toute autre composition eût permis l'ouverture facile de ces baies dans le vide central, et cette disposition étrange ne s'explique que par le respect d'une forme

⁽¹⁾ Đống Dương, Pô Nagar de Nha Trang, peut-être Hà Lam.

⁽²⁾ Cf. un essai de restitution B.E.F. E.-O., II, p. 34, fig. 9, et ici note 2, p. 45.

extérieure donnée : or celle-ci est précisément celle de cet étage dans la construction en bois (fig. 154). L'exemple est peut-être plus frappant à l'étage de C_3 , mais le subterfuge par lequel l'architecte a dissimulé la fermeture obligée de ses fenêtres devenues fausses — il les a closes extérieurement de volets fictifs — rend la démonstration

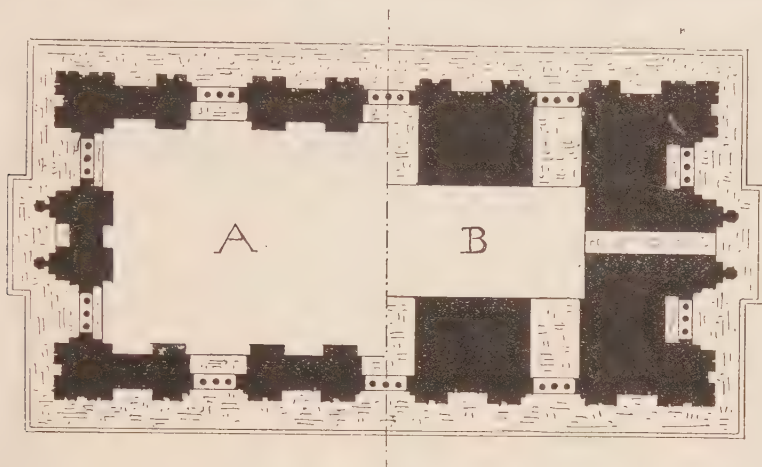


Fig. 154. — Comparaison des plans supérieurs de Mi Son B₃ et d'un édifice en bois supposé analogue.

Échelle : 0 m. 015 par mètre (*).

moins probante. Le procédé fut plus brutal en C_4 où l'absence de ces fenêtres hautes était peut-être moins gênante parce qu'il s'agissait ici d'un sanctuaire et non d'un bâtiment d'habitation. Mais l'architecte dut alors suppléer au manque d'aération haut par l'établissement d'une longue et étroite trémie qui hache tout le sommet de la voûte.

Plus typique peut-être est encore la composition décorative des façades de D_1 à Mi Son, car l'architecte semble s'être donné grande peine pour obtenir une composition qui soit en même temps symétrique dans l'ensemble et symétrique en chaque travée. C'est toujours une difficulté assez grande et un problème que, la plupart du

(*) A, édifice en bois ; B, Mi Son B₃.
Le noir indique les maçonneries en coupe, de quelque nature qu'elles soient, le grisé

les surfaces d'appui ou de terrasse ; le vide central seul est laissé blanc.

temps, on ne cherche guère à résoudre. L'habitude que nous avons de l'emploi de murs épais, fait que nous ne souffrons pas de la présence de motifs spéciaux aux angles, motifs qui ne se composent que dans la symétrie d'ensemble, mais restent indépendants de la travée immédiatement voisine. Le Cambodgien a parfaitement résolu son propre problème par l'emploi d'un système double et triple de pilas-

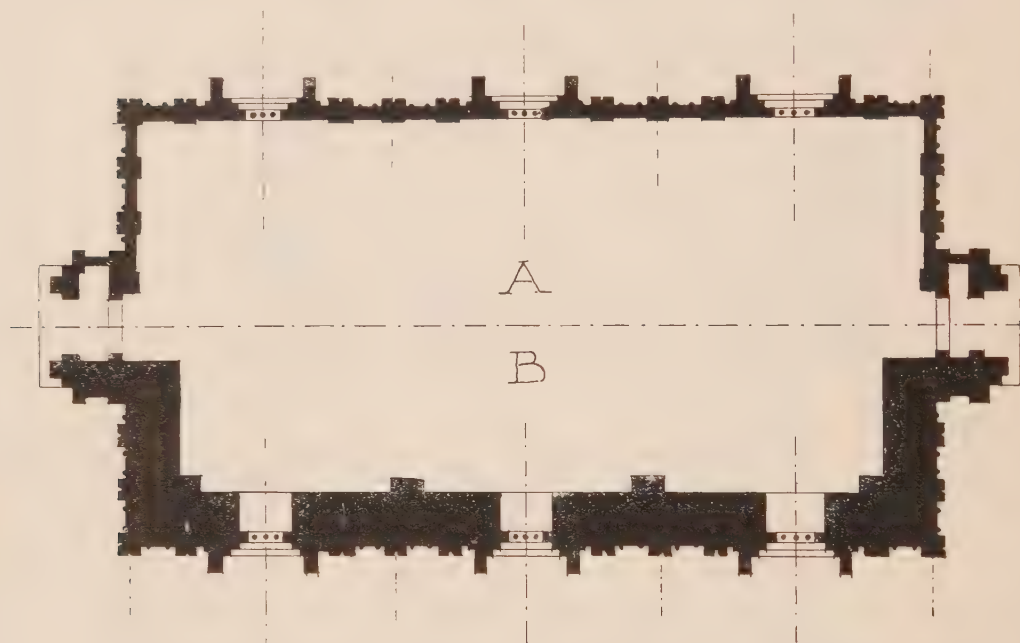


Fig. 455. — Comparaison des plans de Mⁱ Son D, et d'un édifice en bois supposé analogue.

Échelle : 0 m. 0075 par mètre (*).

tres. Mais ce n'est qu'une apparence ; rien n'est moins symétrique à l'intérieur : les travées sont de largeurs inégales, et, malgré cette première inégalité les fenêtres ne parviennent même pas à se placer heureusement dans les travées extrêmes. Rétablissons par la pensée la construction en bois et tout reprend son sens. Les trois travées redeviennent exactement pareilles à l'intérieur et les trois fenêtres les coupent avec une symétrie parfaite (fig. 455).

* A, édifice en bois ; B, Mⁱ Son D.

De tels faits sont frappants, et ne peuvent être des rencontres. D'autre part, tout trahit dans l'emploi de la voûte l'inquiétude d'une innovation qui semble hasardeuse : suppression des grandes baies — probable — au rez-de-chaussée ; des baies — presque certaine — aux étages ; inclinaison des murs avant le départ de la voûte ; étrésillonnements puissants — autant qu'inutiles — aux parois des couloirs ; épaisseur exagérée des murs et des voûtes ⁽¹⁾.

Reprenons ces faits un à un. Il n'est pas évident que le sanctuaire primitif en bois ait comporté des baies latérales au rez-de-chaussée ; rien n'est cependant plus probable : les monuments khmèrs, où le constructeur était moins gêné, grâce à l'emploi d'une matière plus voisine du bois, le grès, qui se débite en longs blocs analogues à de gros poteaux, ouvrent le plus souvent leur sanctuaire principal de trois et même quatre baies réelles. C'est là, semble-t-il, le souvenir d'un parti primitif qui laissait la divinité visible et rendait le culte plus aisé. Une telle disposition paraît anormale aujourd'hui, car le long usage de temples en pierre à étroites cellas, a, dans l'Inde, habitué à considérer le culte comme nécessairement retiré ; elle ne semble rien avoir d'étrange à l'origine : les sacrifices des Vedas se font en plein air et les bas-reliefs anciens des « rails », comme ceux plus récents du piédestal de Mī Son E₁, en montrent encore des exemples ; les bas-reliefs de Java enfin nous donnent souvent le *pendopo* comme abri de divinité, et que peut-il y avoir de plus ouvert qu'un *pendopo* ⁽²⁾ ? L'art čam n'aurait conservé de ces ouvertures d'autres traces que les vantaux figurés aux fausses portes ⁽³⁾, et, soit dans les monuments de l'art primitif (C₁, A'₄ de Mī Son), soit dans

(1) Un fait exactement semblable se produisit dans notre première architecture romane lors des tentatives de remplacement des charpentes par les voûtes : les masses des murailles, l'étroitesse des baies exagérée, correspondent aux inquiétudes des Čams dans leur première architecture robuste.

(2) Cf. *B.E.F.E.-O.*, VII, p. 46.

(3) Il n'est pas jusqu'à l'existence des figures d'orants, toujours des prêtres, dans l'encadrement des fausses portes, qui ne semblerait susciter la même interprétation ; le prêtre ainsi représenté les mains jointes serait celui-là même qui, aperçu par l'ouverture de la porte latérale, est en prière devant le dieu.

ceux de l'art cubique (Hoà Lai, Đống Đương, etc.), la présence de niches intérieures plus ou moins profondes : celles-ci s'expliquent difficilement et paraissent n'être que le résultat d'une simple tradition.

La disparition de ces baies par où passait le jour aurait nécessité l'emploi d'un éclairage artificiel, par suite la création des niches à luminaire, et l'introduction tardive de ces dernières serait marquée par leur aspect utilitaire et pauvre, car seules elles n'auraient pas subi au cours des siècles antérieurs le long travail d'adaptation artistique qu'ont subi tous les autres éléments.

L'existence primitive des baies aux étages est attestée par leur présence, vraie ou simulée, à l'étage des bâtiments longs à pignons ; leur ouverture y est restée facile dans la transposition en briques et n'offrait aucun danger.

La meilleure preuve de leur existence consiste en ce fait qu'elles étaient nécessaires pour l'aération. En effet les difficultés de la construction en briques obligeant à les supprimer, il fallut chercher un nouveau mode d'aération, faute de voir les lumières du temple s'éteindre : une cheminée ou une trémie ouverte sur l'extérieur par des événements obvia à cet inconvénient⁽¹⁾.

L'inclinaison des murs parementés avant le départ de la voûte à assises encorbellées a pour objet de dissimuler et de reculer le départ réel de celle-ci. Les murs paraissent lisses et verticaux jusqu'au début des encorbellements, et l'étroitesse du cadre de départ donne l'illusion, sans doute involontaire, d'une hauteur vertigineuse⁽²⁾. On conçoit du reste sans peine que les édifices en briques aient paru lourds après la sveltesse des charpentes et l'évidement des toitures et que toute disposition qui aurait diminué cet effet d'écrasement a dû être acceptée avec joie. Ce souci disparut dans

⁽¹⁾ Il faut cependant remarquer que Mĩ Sơn F₁, qui fut certainement couvert par une charpente, présente des niches à luminaire. Mais la masse de ses murs, forte pour un poids léger à supporter, son énorme soubassement qui semble jouer

un rôle de contrefort général, suggèrent l'idée d'un changement dans le parti primitif qui semblerait ainsi avoir comporté l'établissement d'une voûte.

⁽²⁾ Mĩ Sơn A₀, par exemple, pl. LXX.

la suite avec l'habitude de ce nouveau mode de construction, et seuls les ědifices de Mĩ Son prěsentent ce curieux arrangement.

C'est encore une simple tradition de charpente et les craintes du constructeur qui firent ětrěsillonner les couloirs de Mĩ Son A₁ ě la base des voűtes par de fortes piěces de pierre ⁽¹⁾. Avec leur inclinaison ces voűtes eussent pu supporter une charge infiniment plus forte sans bouger. Tout mouvement dans la construction se fűt d'ailleurs traduit par un ěcartement, non par un rapprochement des supports ⁽²⁾, et l'ětrěsillon de pierre, fort utile pour obvier ě ce dernier mouvement, n'est d'aucune utilitě contre le premier, en raison de la rěsistance presque nulle de la pierre ě la traction. Aussi cette disposition fut-elle reconnue ensuite parfaitement inutile, et si un certain nombre d'ědifices prěsentent une suite continue d'arriěre-linteaux, ceux-ci jouent seulement le rűle de plafond, tenu ailleurs par des madriers jointifs.

L'ěpaisseur considěrable des murs et des voűtes est un trait auquel se reconnaissent les premiers ědifices ⁽³⁾. L'expěrience permit dans la suite de les rěduire ě des proportions plus normales, et de diminuer ainsi les děpenses ěnormes que devait entraűner le nouveau mode de construction. Cependant certains bűtiments, essais sans doute de novateurs plus hardis, prěsentent une finesse des pleins qui ne se rencontrera plus ensuite : il fallait d'ailleurs la perfection apportěe ě l'exěcution des premiers ědifices pour qu'une construction aussi mince que celle de B₃ ě Mĩ Son (pl. LXXX) pűt se maintenir debout jusqu'ě nos jours.

D'autres ědifices d'une ěpoque sans doute voisine du vii^e siěcle, si l'on en juge par les caractěristiques de leur art, montrent d'autres essais. Pour augmenter l'espace disponible, si rěduit par la diffěrence d'ěpaisseur donněe aux parois, l'architecte ělěve ě Khurong Mű de věritables piliers intěrieurs (pl. LVI), disposition hardie mais

⁽¹⁾ Cf. pl. LXX.

⁽³⁾ Comparer D₁ et D₂, de Mĩ Son, pl.

⁽²⁾ Ainsi se sont ruiněs un grand nombre d'ědifices khměrs. Voir p. 222 et fig. 38.

LXXXV et pl. LXXXVI.

d'une exécution sans doute si délicate que ce seul exemple s'est conservé debout : encore les piliers de pierre ont-ils disparu de leurs alvéoles. Ce système n'eut pas d'autre durée que cette première période, car les piliers analogues qui peuvent avoir joué le même rôle⁽¹⁾ sont tous décorés de motifs propres à l'art primaire.

Une double objection pourrait être faite à notre système : elle a rapport à la forme des extrados et à l'existence des amortissements d'angle. Si la présence des pignons, surtout quand ils sont inclinés en avant, appelle presque nécessairement une construction et une couverture légères, la courbure des toitures, la forme en doucine des terrassons latéraux étonne. Nos yeux d'Occidentaux sont habitués — encore ne faut-il être ni byzantin, ni russe, ni même flamand — à la rigidité des pans de toiture ; une couverture légère à faces courbes surprend. L'exemple des toitures représentées dans les bas-reliefs des « rails », comme les façades figurées à l'entrée des « caves », atteste que la courbure des toitures est au contraire la forme normale pour l'Hindou. Nous avons indiqué plus haut⁽²⁾ de quelle façon toitures et amortissements pouvaient être aisément réalisés. Un nouveau fait confirme cette manière de voir : si nos monuments, dans tous leurs motifs extérieurs, copient bien des formes antérieures, tous les arcs qu'ils répètent eurent pour modèles des arcs légers, car jamais un entrait, voire un linteau formant entrait, n'y est figuré⁽³⁾ ; son ouverture de base pourrait ainsi s'élargir à son aise ; le modèle n'était donc pas fait de matériaux indépendants, mais bien de deux pièces de bois assemblées solidement à la tête. Comme celles figurées aux porches des petits édifices simples dans les scènes de Borôbudur⁽⁴⁾, ces voûtes minuscules étaient des constructions d'une légèreté extrême et ne poussant pas plus au vide que les voûtes légères des *vihara* qui servirent de modèle aux « caves » de l'Inde.

(1) Trà Kiệu, Phong Lệ, Châu Sa, fig. 44 et pl. CL-B, F.

(2) P. 219.

(3) Si un linteau entre dans la compo-

sition de la baie, il n'est pas au plan de l'arc, mais en retrait, et ne peut jouer ainsi pour l'arc figuré le rôle de tirant.

(4) Cf. B.E.F.E.-O., VII, pl. I, n° 11.

Notre démonstration ne serait pas complète si nous ne montrions qu'*aucun* des éléments de nos édifices n'est irréductible à sa traduction en matière légère. Laissons de côté le soubassement qui peut être préféré en matériaux plus résistants que le reste d'un édifice léger⁽¹⁾. Encore la présence presque constante de balustres dans ceux de Mĩ Son semble indiquer que leurs modèles purent être composés d'empilages de poutres sculptées ou profilées sur leur face extérieure : ces balustres semblent en effet la traduction de balustres tournés ou de petits potelets ciselés qui s'exécutent plus naturellement en bois ; assemblés dans les pièces longues, ils en assurent l'équilibre tout en laissant circuler l'air nécessaire à leur bonne conservation. La salle intérieure eût alors présenté un plancher relevé au-dessus du sol, comme la plupart des maisons indigènes d'Extrême-Orient, et notamment celles des Čams qui n'ont que quelques décimètres d'exhaussement. Seul le piédestal eût reposé sur un dé central de maçonnerie, système que présentent encore les bonzeries du Laos.

Le décor des parois peut s'interpréter aisément en construction légère ; les pilastres y seront les poteaux, les entrepilastres les remplissages, planches enfermées entre les poteaux s'ils sont peu espacés ou mieux cadres d'enduits. Il semble que la construction laotienne, qui paraît nous avoir conservé une série de traditions extrêmement lointaines, nous fournisse un exemple précieux de dispositions analogues. Dans le grand bâtiment de bonzerie du Vat Ban Phon⁽²⁾, la façade abritée sous le porche est faite, sur un soubassement de maçonnerie, de poteaux formant pilastres richement sculptés, enfermant, en guise d'entrepilastres, de simples planches nues, peintes en rouge. Une frise de rinceaux réunit horizontalement les pilastres en haut. La même composition ornée de

(1) Nous en avons un exemple dans le soubassement d'édifice léger enterré dans les fondations de la tour centrale de

Khương Mỹ.

(2) Non loin de Ban Khai, centre du Miron Sui, au Tran Ninh.

consoles forme les murs latéraux (fig. 156). S'il nous conserve bien le souvenir des dispositions les plus vieilles, cet exemple est péremptoire. Une disposition particulière de l'art de Mĩ Son A₁ semble bien confirmer cette manière de voir : les pilastres, extrêmement minces, y sont en outre divisés, en deux éléments d'allure indépendante, par une rainure profonde, et traités dans toute leur hauteur bien plus comme deux poteaux jumelés que comme un simple pilier⁽⁴⁾ : celui-ci se serait en effet traduit plutôt par un pilastre nu.

Les niches qui garnissent les entrepilastres évoquent par leur silhouette fine et élégante, inexécutable en pierre, la composition d'un petit pavillon de bois (pl. CXXXIV-C, E). Base et corniche peuvent rappeler soit des garnitures de planches moulurées, soit un enduit profilé ; l'un et l'autre, en assemblant les poteaux en haut et en bas, donnent à la base l'assiette nécessaire à maintenir la verticalité des poteaux, au sommet la saillie propre à terminer décorativement la paroi de l'édifice et à rejeter l'eau loin des enduits, sans doute peints, qu'elle eût vite fait de délayer. Les édifices du Laos montrent encore couramment au-dessus des poteaux ronds qui soutiennent à deux mètres de hauteur le plancher des bonzeries, de semblables bases fictives faites de planches assemblées (fig. 156), qui produisent d'ailleurs un effet curieux, donnant à l'œil l'impression d'une assiette ferme, mais suspendue au-dessus du vide. A Mĩ Son, la division des pilastres se continue dans la corniche, comme pour mieux montrer l'indépendance des poteaux jumelés. Elle s'évide de trous profonds ainsi que les ajours d'une planche, décor élégant et très spécial qui ne reparait plus dans l'art čam, sauf, bien entendu, dans la copie de A₁, E₄ de Mĩ Son.

Nous avons indiqué plus haut comment nous concevions les toitures. Ajoutons seulement ici que la nécessité de rattacher la tête

(4) Il est question dans l'histoire des Song (*Song che*, ch. 489, f. 1, v^o) au passage qui se rapporte au Čampa (x-xiii^e siècles) de pièces de bois fortement liées,

employées dans la construction des édifices religieux, et bien que le texte soit postérieur, la disposition des édifices de la série Mĩ Son A₁, semble l'illustrer.

des poteaux aux colonnes intérieures pour donner à l'ensemble son équilibre nécessaire, le besoin d'établir sur ces traverses un plafond capable de supporter la masse de terre qui forme le terrasson, et le maintien de cette masse en avant, expliquent et justifient la pré-



Fig. 456. — Façade latérale de la bonzerie du Vat Ban Phou.

sence du bahut dont le rôle est inintelligible dans la construction de briques (fig. 149 et 150).

Les fenêtres (pl. CLXII) donnent l'impression d'un encadrement successif des poutres qui réduisent l'ouverture, et celle-ci est occupée par des balustres circulaires plutôt que par tout autre mode de fermeture. Or le balustre circulaire en pierre ne peut être une trouvaille

spontanée ; son exécution lorsqu'elle est parfaite est un tour de force de l'art du tailleur de pierre ; et la construction d'un tour à pierre exige des outils d'une puissance supérieure à tout ce que peuvent fabriquer les Čams. Le balustre tourné a toujours son origine dans l'emploi du bois, et la création de ce type en cette matière, création qui est de toutes les civilisations, y précède toujours son exécution en d'autres plus rebelles.

Les portes et les fausses portes ne provoquent aucune observation intéressante ; leur composition est des plus aisées à exécuter en construction légère. Le soin même avec lequel les montants se fixent dans le seuil et le linteau est plutôt du bois que de la pierre, qui peut se maintenir en place par sa propre masse.

La disposition des étages répète celle du corps inférieur et peut, dans tous les détails, s'interpréter de même. Remarquons seulement que les fausses niches parfois reprennent leur rôle vraisemblable de baies : des vantaux l'accusent en quelques points ⁽¹⁾. Nous avons montré d'autre part ⁽²⁾, par l'exemple de Java, que les amortissements les plus variés peuvent être exécutés en une matière plus légère que la brique ; leur composition d'ailleurs n'empêche nullement une exécution complète en bois.

Il est un groupe d'éléments que nous avons réservé pour la fin, parce que sa conception évoque par excellence l'emploi du bois : c'est la pièce d'accent et les cornes terminales d'édifices longs. Autant elles se comprennent aisément comme terminaison d'un arêtier, mieux, d'une poutre diagonale pour la pièce d'accent ou d'une panne faitière pour la corne terminale, autant elles paraissent anormales dans des édifices en briques. De ces cornes terminales, toute l'architecture en bois de l'Extrême-Orient est pleine, *bamun* čams, bâtiments cambodgiens, siamois, birmans, laotiens, maisons de Sumatra et des îles de la Sonde, huttes Moï, etc., c'est on peut dire l'élément normal de tout le décor, le motif presque inévitable de toute toiture légère.

⁽¹⁾ Tour d'or, Dương Long.

⁽²⁾ Cf. p. 249.

Dans nos édifices en briques, pièces d'accent et cornes terminales ne peuvent être exécutées qu'en dalles minces de pierre avec une longue queue profondément incrustée dans la maçonnerie. D'où un travail dans la pierre extrêmement coûteux et délicat. D'autre part il faut employer les combinaisons d'appareil les plus extraordinaires pour consolider l'angle, coupé en deux minces triangles par cette longue queue. Malgré tous les soins et toute l'attention apportée à l'exécution de ce détail, c'est là un des points les plus précaires de l'architecture ĩame en briques, et l'on compte par unités les pièces d'accent qui se sont conservées en place. Presque partout elles ont entraîné la ruine des angles et celle des amortissements.

De toute cette discussion il semble résulter que l'architecture de la série de Mĩ Son A₁ dérive bien nettement de l'architecture légère antérieure qui, venue de l'Inde à une époque indéterminée, s'y est développée lentement et s'y est assez modifiée au contact des formes locales et d'après le génie propre au peuple ĩam pour ne plus montrer, à la fin du vi^e siècle, qu'une ressemblance d'ensemble avec l'art indien générateur.

La seconde forme de l'architecture de Mĩ Son nous retiendra moins longtemps. Le seul fait à remarquer est que l'architecture mixte au vii^e siècle était certainement différente de l'architecture légère. Ce système intermédiaire fut sans doute un progrès rapide et il ne semble pas qu'on risque de s'avancer beaucoup en le supposant existant dans l'Inde même avant l'introduction de la civilisation hindoue en Indochine. C'était en effet un moyen terme et qui dut se présenter à l'esprit de bonne heure, que de construire en matériaux résistants la partie de l'édifice le plus exposée. Nous avons vu ailleurs⁽¹⁾ qu'une telle combinaison ne devait guère laisser plus de traces après l'incendie que les constructions entièrement légères. L'existence et l'importation de cette seconde forme, parallèlement à celle de l'architecture purement légère, expliqueraient certaines étrangetés,

(1) P. 491.

comme la similitude extraordinaire de l'architecture cubique ěame avec la lointaine et bien plus jeune architecture javanaise, celle, non moins curieuse, de la porte d'art cubique avec la porte khmère de l'art primitif et classique, quand la porte d'art primitif ěam est de combinaison si différente.

Certains détails confirment l'hypothèse de l'origine en architec-

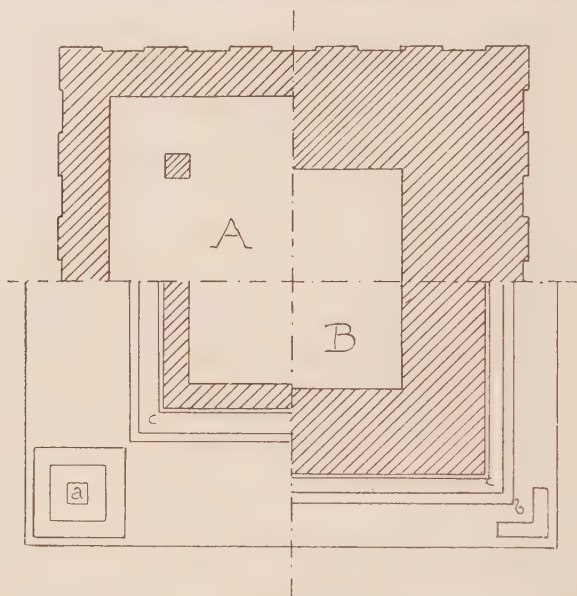


Fig. 157. — Comparaison des plans d'un ědifice mixte Mĩ Son E₁ et d'un ědifice entiěrement en briques supposě analogue et construit suivant le type des tours anciennes de Hoà Lai.

Ėchelle : 0 m. 0075 par mětre (*).

ture mixte de l'art cubique. La corniche y prěsente un děcor spěcial de figures saillantes ⁽¹⁾, lourdes masses qui, toutes naturelles dans une construction en briques, sont moins concevables dans une corniche de planches moulurěes ou d'enduit sculptě. Le bahut compte ici trěs peu ou fait děfaut, et si l'origine que nous avons proposěe pour cet ělěment ⁽²⁾ n'est pas erroněe, cette absence est une nou-

(*) A, Mĩ Son E₁ ; B, ědifice entiěrement en briques ; partie supěrieure du schěma, rez-de-chaussěe ; partie infěrieure, ětages supposěs ; a, amortissement d'angle ; b,

antěfixe d'angle ; c, corniches du 1^{er} ětage.

(¹) Hoà Lai, Đōng Dương, Mĩ Son A_{12, 13}, Nha Trang tour O., etc.

(²) P. 506 en bas.

velle confirmation de notre hypothèse : il en est de même de celles de la pièce d'accent et de l'amortissement. En effet, pour que l'amortissement ait sa raison d'être, il faut que le vide produit sur l'angle par le retrait de l'étage soit assez grand pour choquer l'œil ; autrement une simple antéfixe d'angle comme celles du Cambodge ou de Pō Dam suffit. Mais dans un édifice mixte la masse du mur réduit beaucoup l'espace entre le poteau et l'angle intérieur, lorsque l'aspect extérieur reste le même, et cet espace devient inutilisable (fig. 157). D'autre part le constructeur est tenté, pour donner plus de stabilité aux superstructures, d'en faire porter la plus grande partie sur cet angle même ; le poteau disparaît, le premier étage s'élargit, et l'arête laissée libre, plus étroite, ne peut plus recevoir qu'une antéfixe⁽¹⁾.

La pièce d'accent devait de même disparaître en ce cas avec l'entrait diagonal dont elle était la terminaison, et si la seconde forme de l'art cubique la ramène, la présence de l'énorme masse dont elle sort semble indiquer dans l'angle une adjonction extérieure de matière qui permet ainsi de l'adapter par le dehors à la maçonnerie compacte de l'angle⁽²⁾.

Nous avons poussé cette enquête aussi loin que possible ; il est vraisemblable que nous ne connaissons jamais l'aspect réel de ces architectures antérieures. L'édifice du tympan de Mī Son F₁ (fig. 164) nous en donne sans doute une image. Par malheur la matière en est indiscernable et le problème reste entier.

⁽¹⁾ Notre figure 157 ne rend compte de la substitution des antéfixes aux amortissements que dans le cas du remplacement de la construction mixte par la construction toute en briques, parce que pour prendre un exemple existant nous avons adopté le plan de Mī Son E₁, édifice mixte mais comportant quatre co-

lonnes comme les édifices légers. Le lecteur fera facilement l'application de la même figure avec un étage léger sur un plan d'édifice mixte débarrassé des colonnes, mais renforcé alors par une épaisseur un peu plus grande des murs.

⁽²⁾ Mī Son A₁₂, 13, pl. CXLIX-K.

CHAPITRE III

LES DIVERSES PÉRIODES DE L'ART ÇAM : LA PÉRIODE PRIMAIRE ; L'ART PRIMITIF

Introduction : remarques générales, causes diverses de modification au type initial.
— Existence continue de l'architecture légère. — Rappel des divisions de l'art çam. — Période primaire. — Art primitif : caractéristiques communes. — Revue des édifices de l'art primitif : premières constructions. — Série de Mí Son A₁. — Autres monuments. — Observations générales.

Le vi^e siècle nous donne dans l'architecture entièrement en briques qui devait triompher au Çampa, un point de départ très caractéristique. La forme est pour ainsi dire parfaite : les édifices, sanctuaires et bâtiments de service, offrent une silhouette à la fois noble et élégante et paraissent exactement adaptés aux besoins auxquels ils semblent avoir à répondre ; l'exécution, aussi bien dans la fabrication de la brique que dans le montage, est irréprochable, et le décor qui vient habiller toutes les surfaces est charmant. Une telle architecture n'était guère susceptible de perfectionnement et, naturellement, les siècles suivants croyant la répéter ne firent que l'abâtardir. Dans cette décadence continue se rencontrent des causes spéciales de transformation que, pour la clarté des chapitres suivants, il est nécessaire d'exposer ici.

L'artisan qui se sent bientôt incapable de copier dans tous ses détails l'œuvre parfaite qui lui sert de modèle, y supprime tout ce qui est trop délicat à exécuter, remplace les éléments difficiles par

des motifs de son cru. Il suffit de comparer les fenêtres de D_1 et de D_2 à Mĩ Sòn pour sentir ce travail malheureux de simplification (pl. CLXII). De même dans le passage de la tour centrale de Hoà Lai, si finement exécutée, à sa maladroite copie, la tour N., les motifs gracieux des frontons sur les appliques, têtes de monstres d'où s'échappe une chute de rinceaux, sont modifiés ; la tête, seul souvenir du motif classique de la tête et des *makara*, est remplacée par une ridicule rosace qui n'a plus aucun sens ici (pl. CXLIV et CXLV).

Bien plus, et nous touchons ici à un des modes de transformation les plus curieux de l'art čam, mode dont l'action dure du premier jour au dernier, les épannelages ne sont plus compris et sont copiés comme des formes achevées. A la tour S. de Pò Nagar de Nha Trang (xix^e, pl. CXXXI-D), le soubassement général répète presque exactement celui de la grande tour et se présente en une suite d'ajours carrés derrière lesquels se dessine un mouvement de moulures. Ce détail, exceptionnel dans l'art čam, est copié du soubassement de la grande tour qui, lui, est simplement resté en épannelage (pl. CXXX-A) : sur le parti des moulures ordinaires des pièces de sculpture devaient se détacher, sans doute comme à Mĩ Sòn, orants debout et têtes d'éléphants. Les uns et les autres sont restés dans leur épannelage et les plus grands, unissant plinthe et cimaise, déterminent cet étrange grillage qui fut ensuite naïvement copié. Il en est de même pour le pilastre : dans la première période il paraît invariablement préparé pour recevoir des ciselures et se divise en deux ou trois parties ; ces divisions, non indiquées dans l'épannelage, ne sont pas répétées ensuite, et la ciselure ne reparait qu'une fois et dans des conditions anormales, au cours de la seconde période⁽¹⁾.

Il est même arrivé parfois ce fait curieux que l'artiste, répétant une de ces formes incomplètes, ait été frappé de sa pauvreté ; mais

(1) Tour de cuivre. Cf. ici, p. 109.

ne sachant plus ce qu'elle représentait, il y mit alors un décor de son cru. L'applique en fournit un exemple typique. Dans la série des édifices Mĩ Sơn A₁, la figure centrale fut souvent laissée en épannelage, et de là naquit cet élément, l'emploi d'une bande médiane nue sur laquelle viennent buter les moulures, motif nouveau et d'un effet heureux. Le décorateur de Đổng Dương, lorsqu'il fond les motifs des arts primitif et cubique en une composition volontairement très riche, est choqué de la froideur de cette bande nue, et, inconscient du riche élément qu'elle représentait, y grave le somptueux rinceau qu'il ciselait sur les pilastres.

Une autre modification est de nature différente. La difficulté où l'architecte se vit dans les derniers temps, faute sans doute d'une main-d'œuvre encore suffisamment artiste, de faire achever le riche vêtement de ciselures qui couvrait les premières constructions, l'amena, pour éviter trop de froideur, à multiplier les arêtes des surfaces nues. Ainsi au temple G₁ de Mĩ Sơn, frontons et appliques montrent jusqu'à trois et six plans superposés (pl. CXLVI-J) : ailleurs les pilastres se redoublent⁽¹⁾ ; plus loin des amortissements prennent un nombre considérable d'étages, réduits à de simples rayures horizontales⁽²⁾.

Par la même raison il remplace, partout où il le peut, la ciselure directe par l'emploi d'éléments rapportés en terre cuite. Ainsi dans la seconde période sont exécutés des tympans et des métopes⁽³⁾ ; mais surtout, les feuilles rampantes, cadre si riche des frontons autrefois taillés dans la masse, sont faites alors de petites dalles de terre cuite fichées dans l'extrados des arcs ; l'effet est beaucoup plus maigre, mais leur aspect déchiqueté devait être goûté des Čams. L'avantage pratique était grand : elles pouvaient être posées au fur et à mesure du gros œuvre ou préparées pendant son exécution, être posées rapidement à son achèvement, évitant ainsi les longueurs et les retards possibles dans la ciselure.

⁽¹⁾ Pô Nagar de Nha Trang, tour S.

⁽²⁾ Thũ Thiệu.

⁽³⁾ Mĩ Sơn G₁, par exemple.

Ces causes s'unirent en un cas pour amener la création de formes nouvelles. Par la multiplication des plans dont les arêtes se dessinent près des bords en redents concentriques, les frontons prirent une forme générale bombée, et si les arêtes n'y sont pas taillées, l'épannelage général est courbe. Cet épannelage, copié à son tour, amena la création des frontons et des appliques ventrus de la tour S. à Nha Trang et de Pô Klauñ Garai ; nous avons montré de même, à l'étude des amortissements de ce dernier monument, qu'ils étaient nés sans doute d'épannelages mal compris, ornés finalement d'un décor nouveau.

Avant d'aborder et de tenter le classement historique des monuments çams qui ont subsisté, un problème se pose : ceux qui demeurent peuvent-ils nous fournir un tableau complet de cet art ? Sont-ils au contraire les restes isolés de séries bien complètes ? La question est insoluble, au moins d'une façon absolue. Quelques considérations peuvent cependant jeter un jour sur elle, mais pour mettre un peu de clarté dans ce problème obscur, il sera bon de le diviser nettement. Voyons donc : 1° si nous devons posséder la totalité ou du moins la plus grande partie des sanctuaires en briques ; 2° si ces édifices en briques représentent la totalité des temples çams.

1° Il n'est pas douteux que tout monument çam en briques, ruiné, ait dû laisser une trace nette : on peut bien piller un *kalan*, on ne le fait pas disparaître. Même ruiné, la crainte superstitieuse en protège encore les débris⁽¹⁾, et il a fallu la venue des Européens, en particulier des missionnaires et de quelques administrateurs, pour que les monuments, surtout les tertres de décombres, se transformassent en carrières ; en ce cas ils nous sont d'ailleurs presque tous connus. L'Annamite se contente le plus souvent de maisons relativement légères, et la brique, nécessaire aux pagodes, lui revient à bon marché, en raison de sa fabrication peu soignée. Ainsi protégés par

(1) L'exemple signalé I.C., I, p. 279, est loin d'être unique.

la crainte réelle qu'ils inspirent et le peu d'utilité qu'ils offrent, les vestiges des monuments eux-mêmes ont dû subsister pour la plupart. La brique çame enfin est trop résistante pour ne pas mettre des siècles à retourner à la terre originelle et conserve ainsi le souvenir des édifices disparus.

Le premier point semble donc devoir être résolu par l'affirmation, et sans vouloir supposer que nous connaissons tous les vestiges des monuments çams, encore est-il raisonnable de croire que nous en connaissons la plus grande part.

2° S'il en est ainsi, le nombre des temples aurait été relativement peu considérable : il paraît extraordinairement faible quand on voit la quantité incroyable de temples, de pagodes et de pagodons que comportent les pays où domine la construction légère comme le Japon ou l'Annam actuel.

Il faut donc se demander si, parmi le très grand nombre de monuments religieux que l'état de civilisation avancée du Çampa suppose, les édifices en maçonnerie robuste ne durent pas être la petite exception. Certains espaces vides dans les temples, la présence d'autels isolés ou de statues dans des pagodes, loin de toute ruine d'où ils pourraient provenir, semblent révéler la disparition d'abris légers.

Une objection grave semble cependant devoir être faite à ce système. Après la première période aucune inscription ne mentionne l'incendie d'un temple.

En résumé, la question se pose ainsi : ou les monuments çams furent tous construits en briques, et ils sont alors rares et très différents l'un de l'autre.

Ou bien ils furent nombreux et une bonne part fut élevée en construction légère, mais seuls les édifices importants, œuvre des rois ou des grands seigneurs, furent exécutés en matériaux durables.

Dans ce dernier cas, qui nous paraît le plus probable, les édifices légers disparus durent offrir les transitions qui nous manquent aujourd'hui, car seule la forme extérieure semble avoir

intéressé le Ćam, et il est probable que les édifices en matière différente devaient affecter extérieurement une forme analogue ; aussi les erreurs causées par les répétitions d'épannelage et les abâtardissements de forme devaient passer sans peine de l'un à l'autre, et sans doute nous trouvons-nous, avec les seuls édifices de briques qui se sont conservés, comme en présence de jalons isolés dont les édifices disparus eussent formé la chaîne continue.

Quelques difficultés considérables que présente un semblable état de choses, nous essaierons cependant de tracer, en nous servant seulement des seuls témoins qui nous sont parvenus, l'histoire délicate de cet art, mais en sous-entendant sans cesse l'évolution ininterrompue d'une forme commune aux deux types de constructions, forme qui, pour son emploi constant dans l'architecture légère, assure la transition normale entre les divers motifs.

Nous avons au début de ce volume indiqué les grandes divisions de l'art Ćam : suivant nous, il comporte deux grandes périodes séparées par le transfert de la capitale au Binh Định en l'an 1000. La période PRIMAIRE (VII^e au X^e siècle) voit se développer concurremment deux formes, l'art *primitif* et l'art *cubique*, ce dernier tendant au cours des derniers siècles à se fondre avec le premier dans l'art *mixte* pour disparaître ensuite. La période SECONDAIRE ne montre plus que la descendance de l'art primitif sous la forme de l'art *classique* qui semble occuper le XI^e siècle et de l'art *dérivé* qui va jusqu'à la décadence finale d'une part, et d'autre part de l'art *pyramidal* qui ne se distingue des précédents que par la forme des couvertures (XI^e au XIV^e siècle).

PÉRIODE PRIMAIRE

C'est au VII^e siècle, avons-nous vu, qu'apparaît l'architecture Ćame sous une forme double, l'une toute en briques, copie de l'architecture

légère antérieure, l'autre mi-briques, mi-construction légère, fille de l'architecture mixte antérieure et mère de l'art cubique.

ART PRIMITIF

Dans ses grandes lignes, l'art primitif ne peut être nettement caractérisé, par rapport au modèle conventionnel arrêté au chapitre II de la première partie, que par l'emploi régulier, au moins pour les grands sanctuaires, du type complet et par la forme spéciale de l'applique à fronton flammé. Seuls en effet, à Mí Són, le sanctuaire B₃ et les temples A₂₋₆, B₇₋₁₃, comme à Nha Trang les édifices N.-O. et S.-E., tous petits bâtiments, ne présentent que le plan réduit ⁽¹⁾. L'emploi de l'applique dans la forme indiquée est constant : elle s'oppose nettement à la niche au fronton composé de la tête de monstre avec les *makara*, mais, pour sa partie antérieure au moins, elle est souvent traitée elle-même comme une véritable niche : l'une et l'autre forment abri pour une figure d'orant, mais la seconde n'est jamais traitée en chevet plat, fait fréquent pour la première. En réalité, comme nous l'avons vu dans l'étude de l'applique ⁽²⁾, l'objet important est ici, surtout au début, la figure d'orant.

Il existe un troisième élément que nous n'hésiterions pas à considérer comme plus caractéristique encore si par malheur il n'était resté inexécuté à Binh Lâm et à Nha Trang, c'est le décor si spécial du pilastre que nous montrent les édifices de la série Mí Són A₁, Khương Mỹ, Chim Són et le piédroit de Trà Kiệu. Ce beau motif est certainement d'origine très lointaine, car on le retrouve une fois au moins, issu sans doute du tronc unique, sur le Čandi Kalassan à Java ⁽³⁾ (IX^e siècle).

⁽¹⁾ Ce n'est que par suite de la ruine de son vestibule que la tour de Binh Lâm semble rentrer dans le plan réduit ; la haute surface nue de sa façade atteste qu'une bonne part en était masquée par

la petite tour qui lui servait d'entrée.

⁽²⁾ P. 437 et sqq.

⁽³⁾ Cf. IJZERMAN. *Beschrijving der Oudheden. Soerakarta en Djodjakarta*. Batavia, in-4, 1891, planche A.

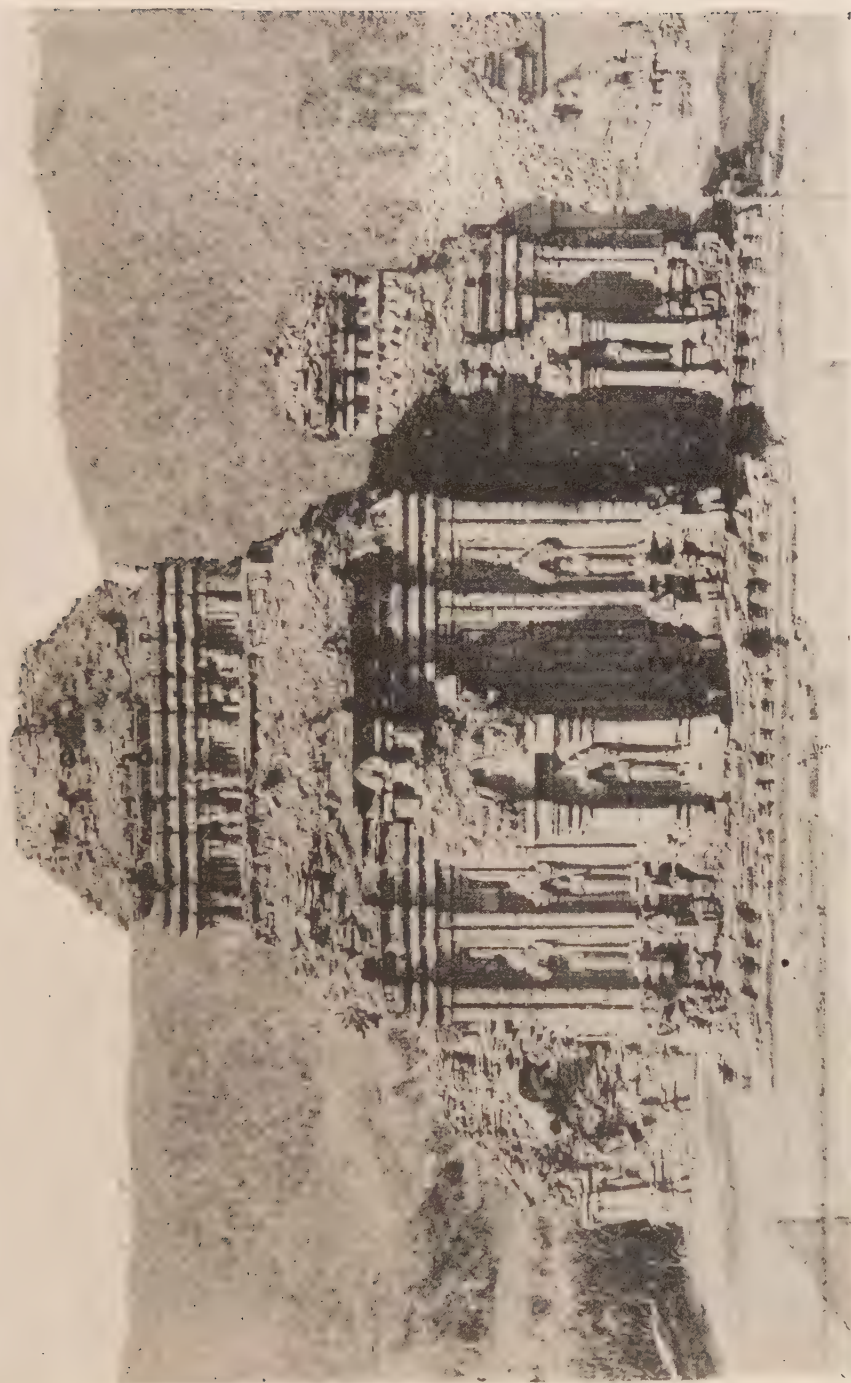


Fig. 158. — Mi Son C₁.
Face latérale S.

Il est probable que d'autres éléments communs à tous les monuments de ce style pourraient être constatés si l'état de ruine des tours de Khương Mỹ et de Bình Lâm et l'inachèvement de celles de Pô Nagar à Nha Trang n'apportaient une entrave considérable à cette étude. Les quelques détails que nous allons encore indiquer n'auront donc pas un caractère aussi général qu'il conviendrait, mais nous sommes trop pauvres en bâtiments de cette intéressante série pour laisser échapper la moindre donnée utile.

La fausse porte, plus ample en plan qu'elle ne le sera dans la suite, présente une suite d'étages qui la fait ressembler à la projection murale d'un petit *kalan* ou d'un édifice à pignon, l'un ou l'autre précédé d'une porte considérable ; elle est pleine et entre ses piédroits se voit une figure d'orant ou une représentation de vantaux : cette composition spéciale, particulièrement détaillée à Bình Lâm, paraît réduite à un simple épannelage à Nha Trang.

La fausse niche offre également à Mĩ Sơn et à Khương Mỹ un caractère très-riche qu'elle perd à Bình Lâm et à Pô Nagar ; elle s'accompagne en plan de deux motifs latéraux qui l'encadrent et l'étoffent et s'élève en une suite d'étages comme la fausse porte. Elle enferme à Mĩ Sơn et à Bình Lâm une statue, à Khương Mỹ et à Nha Trang une simple indication de vantaux.

La pièce d'accent est traitée décorativement et ajourée aux angles extérieurs, en *apsaras* aux angles intérieurs.

Passons en revue les bâtiments ou les sculptures isolées qui appartiennent à cet art, en les classant autant que possible par ordre chronologique. Et tout d'abord rappelons, pour ne pas laisser ici de lacune, le souvenir de la respectable inscription de Võ Cảnh qui atteste l'existence d'une civilisation et par suite sans doute d'un art hindou dès le III^e siècle en Indochine.

Nous n'avons conservé que le souvenir du sanctuaire primitif de Mĩ Sơn A₁ élevé par Bhadravarman au V^e siècle. Il était certaine-

(*) En arrière, à gauche Mĩ Sơn G₁ ; à droite Mĩ Sơn A₁₂ et 13 ; au-dessus le poste d'études ; au fond les collines du cirque.



Fig. 459. — Mi Son A1.
Face latérale S. (Voir note (*) page précédente.)

ment en bois puisqu'il brûla sous le roi Rudravarman au ^{vi}^e siècle.

Il en est de même pour le sanctuaire primitif qui s'éleva sur l'emplacement de B₁ et qui par sa ruine relativement rapide (il n'avait duré que six siècles)⁽¹⁾, laissa la place libre à la grossière construction de 1114. Ce premier temple ne peut être antérieur au précédent qui posséda la charte d'installation des Çams à Mî Son ; il ne dut guère être de beaucoup postérieur, car les constructions édifiées autour de lui sont au moins contemporaines de A₁ et ne paraissent guère par le style pouvoir lui être de beaucoup antérieures. Peut-être possédons-nous un reste de ce sanctuaire ancien dans les colonnes B₁₄, d'une si réelle valeur artistique (pl. CLII-23), soit que, comme dans notre première supposition⁽²⁾, elles y aient constitué les éléments d'un porche, soit, ce qui est plus vraisemblable, qu'elles en aient formé la nef intérieure : l'édifice aurait dû, dans ce cas, présenter une forme analogue à celle de C₄, ce à quoi se prête le plan de l'enceinte et des constructions de l'époque de A₁.

Le temple C₄ (fig. 158) est antérieur aux édifices de la série A₁ qui entourèrent B₁ primitif, en raison du non parallélisme des plans ; il en est de même pour D₄ ; l'un et l'autre ne doivent pas être beaucoup plus anciens que A₁ en raison de la similitude absolue des formes d'art. La parenté évidente des tympanes de C₁ et de A'₄, des Civa de C₁ et de A'₄, implique également l'ancienneté de A'₄ et de A₄.

Enfin nous voyons au début du ^{vii}^e siècle s'élever, sous l'effort de Çambhuvarman, l'admirable ensemble A₁₋₇⁽³⁾ (fig. 159, 160) et sans doute la série des édifices si semblables B₃, 5-13 ; C₂₋₅ ; D_{1,6} ;

(1) Il est fort possible d'ailleurs qu'un second édifice ait remplacé le premier après ruine ou incendie et que ce soit à lui que se rapporte l'inscription de date fautive 743 de Harivarman : ceci pourrait expliquer les entailles faites aux colonnes, reprises peut-être en réemploi.

(2) Cf. *B.E.F.E.-O.*, IV, p. 891.

(3) Il est fort possible que la tour A₁ ait demandé de longues années de construction et que sa réédification ait été

commencée tôt après l'incendie qui dévora le sanctuaire de Bhadravarman ; il faudrait croire alors que Çambhuvarman la termina et n'en fit la consécration qu'après achèvement complet, respect tout naturel s'il s'agit bien d'une première transcription en briques ; ce n'eût été qu'un peu plus tard que l'édification du gros œuvre aurait paru suffisante pour qu'on consacra le dieu et le temple, avant la terminaison de la ciselure extérieure.



Fig. 460. — Mî Son A₁.
Fausse porte S., partie supérieure.

E_{1-3,5,7} (fig. 161, 162). Le groupe E est contemporain ou peu postérieur, puisque d'une façon assez sûre, il se date de 657. F₁, plus récent, et A'₁, contemporain, doivent être considérés comme des premiers essais de l'art cubique et nous y reviendrons plus loin.

Quant à tous les autres édifices déjà cités, ils font partie de ce que nous appelons la série Mí Son A₁; elle présente des éléments spéciaux et qui ne reparaitront pas dans la suite. La première et la plus importante remarque consiste dans la place importante que tiennent ici les édifices en longueur; en dehors des bâtiments de service, un grand sanctuaire C₁ et une série de templions B₇₋₁₃ présentent ce plan, anormal dans tout le reste de l'art čam. Le fait, nous l'avouons, n'a rien qui nous paraisse extraordinaire: le plan en longueur est en effet, bien plus que le plan carré, celui d'une architecture légère, parce que la couverture en longueur est celle qui convient le mieux à cette construction.

Il nous paraît très probable que la plus grande part des sanctuaires antérieurs au vi^e ou postérieurs, en construction légère, ont dû présenter cette forme. La traduction de ces édifices en briques devait au contraire faire prédominer le plan carré qui, par excellence, est le plan voûté, les angles formant naturellement de puissants et symétriques contreforts, tandis que la forme triangulaire de chaque panneau de la voûte lui donne une assiette bien plus puissante, tout en diminuant encore les charges hautes.

Les soubassements, parfois riches et multiples comme en A₁, présentent une suite de piles aux motifs opposés, souvent alternés et richement ornés de niches, de figures, de balustres; ils ne se décorent jamais de véritables appliques, qui seront au style cubique presque contemporain leur naturelle et trop banale ornementation.

La base offre déjà presque le profil qui deviendra classique dès Pò Nagar de Nha Trang. Les pilastres sont nettement divisés en deux éléments et cette division se poursuit dans la corniche.

(*) A gauche, étayé, Mí Son D₄; en avant, dés de l'enceinte B C D (?); à droite, au fond Mí Son B₆.



Fig. 161. — Mí Son D₁.
Face N. (Voir note (*) page précédente.)

Les entrepilastres présentent un élément de décor très spécial à cette série ; il disparaît ensuite dans l'art Ćam, mais eut, au contraire, une fortune considérable dans l'art voisin, l'architecture khmère. L'espace inférieur est occupé par une figure sous un dais ou sous une niche, assise sur un éléphant ou debout sur un coussin de lotus. Nous retrouvons une dernière trace de cette ornementation à la tour N.-O. de Nha Trang dans les figures qui tiennent la place des fausses portes.

La corniche offre des divisions et des ajours très curieux, qui donnent l'impression d'un véritable lambrissage de planches moulurées. Les profils y sont réunis par des suites de petits balustres de quelques centimètres de hauteur qui rappellent également un motif courant de menuiserie. Cette forme, assez complexe, a, comme nous l'avons vu, donné l'origine des corniches simples de l'art secondaire.

Le bahut se décore de figures d'atlantes ou d'orants qui ne paraissent guère. La présence de ces derniers paraît avoir motivé celle des dés ou des appliques qui leur servent de fond. Celles-ci, qui se rencontrent déjà à Mí Son au vestibule de D₁, à B₅, etc., formeront le décor même à la tour N.-O. de Nha Trang, tandis que la grande tour ne présentera plus que les dés, et pour la dernière fois.

L'amortissement est traité exactement en petit *kalan*, avec un soubassement, un corps principal orné de fausses portes minuscules et une pyramide d'étages qui vont en se réduisant, si nous interprétons exactement les rares éléments qui se sont conservés.

Les étages n'apportent aucun renseignement nouveau à cette étude, sauf pour la forme spéciale qui leur est propre sur les édifices en longueur, et il en est de même des vestibules. Mais la porte offre le motif si curieux du piédroit à contrecourbes et le premier spécimen du type octogonal.

Les fenêtres présentent un parti très spécial, soit que, baies peu

* Cette façade, une des deux moins vues de l'intérieur du temple, est restée en partie en épannelage, surtout dans le

bas, caché pour l'extérieur par le mur de clôture S. voisin.



Fig. 162. — Mĩ Son B₃.
Face S. (Voir note (*) page précédente.)

élevées elles s'étendent en largeur et se ferment de balustres, au centre de véritables fausses portes, soit qu'elles percent en meurtrières multiples la paroi des murs.

L'ensemble prête à quelques observations au sujet de l'application des principes généraux qui régissent la composition *cam*. Les vestibules de A_1 et de D_1 ne se soumettent pas encore à la loi stricte de répétition, car ils ne présentent pas les mêmes profils de base et de corniche que la masse même de l'édifice. Le principe de symétrie n'est pas appliqué avec plus de rigueur : les soubassements de A_1 et de D_1 , s'y soustraient ; base et corniche dans chaque tour ne sont pas exactement pareilles. L'art est encore dans une période de création, au moins d'interprétation, assez vivante pour ne pas s'astreindre à des formules étroites.

L'édifice A'_4 mérite une mention spéciale. Il est si ruiné à l'extérieur, d'autant plus que ses parements sont restés en épannelage, qu'il est très difficile pour ces parties de juger s'il se rapporte à l'art primitif ou à l'art cubique naissant. Sa statue, réplique de celle de C_1 , semble le rattacher au premier, les grandes niches intérieures de son plan au second. Les appliques de son soubassement, d'un caractère un peu spécial dans leur épannelage, peuvent être aussi bien comprises comme des épannelages de niches d'art primitif ou d'applique d'art cubique. Peut-être nous fournit-il un exemple, comme la tour S. de Khương Mỹ, d'hésitation entre les deux écoles.

Il nous est de toute impossibilité de fixer d'une façon absolue la place chronologique des monuments de Khương Mỹ et de Bình Lâm. Les formes du premier groupe qui paraissent infiniment moins pures que celles de Mĩ Sơn A_1 , l'inachèvement du second, compliquent grandement le problème, et nous croyons prudent pour le premier de ne pas présenter de solution. Pour Bình Lâm, la simplification des profils, l'application plus froide du principe de symétrie qui fait similaires les moulures de base et de corniche, doivent le faire rapprocher du sanctuaire daté de Nha Trang. Nous examinerons donc tout d'abord Khương Mỹ, en spécifiant que le rang qui lui est donné

est tout artificiel : rien ne prouve que la tour S. ne soit pas antérieure ou postérieure à Mĩ Son A₁, c'est-à-dire au début du vii^e siècle.

Disons tout d'abord que ce groupe de Khưong Mỹ n'est pas, historiquement, homogène. Il n'est pas douteux pour nous que la tour S. soit seule ancienne, avec — plus jeune ou plus vieille, nous l'ignorons — la base du petit édifice sur lequel la tour centrale fut élevée. Ce dernier *kalan* présente pour nous tous les caractères, sinon d'une copie, au moins d'une réplique plus gauche. Quant à la tour N., d'une construction si médiocre qu'elle est une ruine auprès de ses aînées aux trois quarts debout, elle nous apparaît comme une de ces maladroites copies de la seconde période ; le décor de ses niches à lumineaire semble l'apparenter nettement à la tentative archaïsante du xi^e siècle finissant, qui, seule, montre cette application particulière du décor.

Les deux tours les plus anciennes offrent un intérêt spécial par la fusion qu'elles présentent entre les formes de l'art primitif et celles de l'art cubique. Fusion n'est pas le mot, et seul l'art mixte nous montrera cette étrange combinaison : juxtaposition serait plus près de la vérité. La tour S. est apparentée à l'art de Mĩ Son A₁ par le décor caractéristique de rinceaux, la forme des appliques, le dessin des fausses portes et celui des fausses niches. Cette similitude des pilastres est encore plus nette à la tour centrale. L'une et l'autre tiennent de l'art cubique les profils de base et de corniche, le décor aux feuilles flammées des appliques. L'introduction, entre les deux bandes du pilastre, d'une large partie convexe ciselée ; enfin elles s'en rapprochent encore par le caractère des sculptures animées, très éloignées de celles qu'offre la série Mĩ Son A₁.

Peut-être Khưong Mỹ est-il à la construction mixte ce que A₁ est à l'architecture légère, une première traduction toute en briques : cette composition tripartite du pilastre avec son élément central courbe éveille plutôt l'idée d'un modelé dans un enduit que de la juxtaposition peu normale de trois poteaux.

Cette tour S. présente l'unique exemple que nous ayons au

Ćampa d'un plan absolument franc : elle nous offre également le seul spécimen conservé debout de l'élargissement du sanctuaire. La traduction toute en briques de l'édifice mixte amenait nécessairement, si notre hypothèse est exacte, une réduction considérable du vide disponible intérieur. Il perdait en effet toute la différence d'épaisseur entre la légère cloison de poteaux ou même l'étroit mur de la construction mixte et l'épaisse maçonnerie qui devait supporter en l'air la masse des superstructures de briques.

La tour centrale semble déjà montrer un retour vers une forme plus voisine de l'art de Mĩ Sơn A_1 , dont le célèbre sanctuaire put avoir une influence considérable sur l'art de l'époque suivante.

A l'art de Mĩ Sơn, A_1 se rattachent, directement la ruine presque informe de Chĩn Sơn, qui montre, en ses pilastres identiques à ceux de A_1 , le beau motif de rinceaux déjà signalé : les débris de sculpture trouvés à Trầ Kiệu, ainsi que la remarquable pièce à contrecourbes qui en fut enlevée, pilier intérieur sans doute, analogue à ceux signalés à la tour S. de Khưong Mỹ, et d'une ornementation de rinceaux et de figures si originale en cet art : les débris de Phòng Lẻ, piliers intérieurs ⁽¹⁾ de même nature, mais inachevés (la corniche à cavet de ce monument s'ornait d'un des plus beaux spécimens de pièce d'accent ornementale) : les exquises sculptures de Phũ Hưang : la médiocre tour d'entrée de Quầ Giầng, caractérisée par ses appliques, avec ses têtes isolées qui — comme celles de Phũ Ninh et de Cũ Hoan — semblent se rattacher à un parti de décor ancien dont le Ćandi Bima à Dieng et le petit édifice figuré au tympan de Mĩ Sơn F_1 , nous donnent de rares exemples : le décor si curieux de la petite grotte des Montagnes de marbre, — peut-être les débris de Trườg An —, tous points qui jalonnent le Quầng Nam, centre par excellence de la civilisation Ćame primitive. Il faut y ajouter presque toutes les sculptures découvertes au N. du col des Nuages, à l'exception seule de celles de Linh Thầi, les tympanes si curieux de Ủũ Đườm, de Bĩch Lạ,

⁽¹⁾ Indiqués par erreur dans *II.C.*, I, p. 320 comme piédroits.

de Trạch Phổ, de Mĩ Xuyên, les sculptures de Nhan Biều et de Cồ Thành, les piédestaux remarquables de Hà Trung et la série de ses piédroits ou de ses piliers aux formes si variées, etc. : au S. la plaine de Quảng Ngãi qui semble une annexe naturelle au Quảng Nam avec la citadelle de Châu Sa et son pilier à contrecourbes : les curieuses sculptures de Phú Thọ et de Đồng Phúc ; enfin au Bình Định, les animaux de Çaban et les *drārapāla* de Nhan Tháp qui passent pour originaires du Quảng Nam.

Ce n'est qu'avec Bình Lâm et Nha Trang que nous sortons réellement des annexes naturelles de la province de Tourane. La tour de Bình Lâm est, comme nous l'avons dit déjà, bien plus classique, avec ses répétitions de profils. Elle nous offre dans ses fausses portes un type particulier qui nous a peut-être conservé une combinaison spéciale de tour perdue autrement et dont la tour S. du groupe des Tours d'argent serait peut-être un lointain souvenir. Elle nous montre également le premier spécimen de métope aux étages qui ne soit pas un orant, mais un lion dressé.

Nous retrouvons à Pô Nagar de Nha Trang un motif analogue, mais taillé dans une dalle de pierre et fiché dans le terrasson, oie, cerf ou éléphant. Ce sanctuaire est un édifice aux trois quarts classique et auquel s'applique presque exactement la description du *kalan* moyen de notre chapitre II du tome I. Notons seulement, en contradiction avec cette impression peut-être outrée de classicisme, que, trente ans avant l'érection de la tour principale, était élevé sur l'emplacement de la tour S. un sanctuaire léger qui, si l'on en juge par le piédroit conservé, devait avoir les plus grands rapports avec l'art de Mĩ Sơn A₁. Notons aussi que Pô Nagar nous donne les derniers spécimens de sanctuaire en longueur ou similaires dans la tour N.-O., qu'une certaine indépendance se manifeste encore dans les formes de la même tour, et n'oublions pas que tout l'édifice est resté en épannelage : peut-être, achevé, sa similitude serait-elle beaucoup plus apparente avec les édifices de Mĩ Sơn.

Certaines dispositions un peu spéciales ne nous sont apparues

qu'à Khương Mỹ et à Mĩ Sơn. Nous ne pensons pas cependant qu'elles soient propres à ces édifices, mais ailleurs elles n'ont laissé, que des traces assez vagues. Ainsi dans cette revue nous avons rencontré à Phong Lê, au temple de Hà Trung, à Châu Sa peut-être, des piliers qui ne peuvent guère se rapporter qu'au curieux élargissement intérieur d'un sanctuaire. De même la présence de fenêtres analogues à celles de D₁ et de B₅ de Mĩ Sơn semble indiquée à Phong Lê par la présence de balustres ronds et carrés, dans le voisinage de Čaban par la découverte d'un autre balustre carré, jeté au coin d'un chemin.

Mais en général l'art primitif est mal représenté, et il ne semble guère possible qu'un si petit nombre de manifestations s'accordent avec une perfection aussi grande : nous avons dû sans doute perdre avec l'architecture légère la plus grande part des constructions élevées dans cette époque de splendeur et de richesse.

CHAPITRE IV

LES DIVERSES PÉRIODES DE L'ART CAM : LA PÉRIODE PRIMAIRE : L'ART CUBIQUE ET MIXTE

L'art cubique ; ses caractéristiques. — Premiers essais. — Pō Dam et Hoà Lai. — Art de Đống Dương. — Forme dérivée. — Art mixte. — Disparition de l'art cubique. Éléments communs à l'art primaire. — Sculpture ; repères qu'elle offre. — Conclusion.

L'art cubique, dans ses manifestations les plus complètes à Hoà Lai et à Đống Dương, peut être caractérisé, toujours en face de notre modèle général du chapitre II, tome I, par la prédominance du type réduit⁽¹⁾, le cantonnement du plan carré de la cella par trois grandes niches, la proportion trapue des constructions, le peu de réduction en largeur des étages successifs et l'absence d'amortissements d'angle qui en est la conséquence, le parti des profils de base et de corniche en cavet, la largeur des pilastres et leur division fréquente en trois parties, dont l'une, médiane, est convexe, la forme particulière des appliques dont le fronton est tout différent du fronton flammé, et leurs antéfixes, le système spécial des fausses portes, succession de frontons et de cadres qui n'ont plus rien à voir avec la projection d'un petit édifice sur la paroi et fusion du haut

(1) Comme nous l'avons signalé plus haut, p. 36, note 4, les tours de Hoà Lai ne sont pas du type réduit. Cependant il ne semble pas que l'art cubique ait donné

jamais une aussi grande importance au vestibule que l'a fait l'art primitif, et c'est dans cette mesure même que l'observation doit être acceptée.

en bas des fausses portes et des fausses niches en un motif presque sans discontinuité, la composition différente de la porte qui, au début, consiste en une composition de pilastres extérieurs enfermant des colonnes en retrait, motif spécial qui se réduit dans la suite, soit aux deux pilastres, soit aux deux colonnes, et qui, surtout à l'origine, paraît nettement apparentée à la porte khmère, enfin par un système de décor très spécial et qui se distingue à première vue de l'ornementation de l'art primitif.

La forme typique de l'art cubique est représentée seulement en édifice nettement daté par le temple de Đổng Dương (875) : il convient tout d'abord d'étudier de près les monuments qui, avant cette époque, présentent les mêmes tendances que l'art cubique ou semblent en préparer les formes. Ils ne sont pas d'époque aussi précise ; Mĩ Sơn F_1 paraît bien appartenir au $viii^e$ siècle, mais nous n'avons que des présomptions pour Mĩ Sơn A'_1 ⁽¹⁾, et nous sommes plus embarrassé encore pour placer Hoà Lai et le groupe similaire. Põ Dam, n'ayant pour les derniers aucune inscription. Tout au plus savons-nous que la tour O. de Nha Trang qui, par les quelques débris sauvés, rappelle Đổng Dương et paraît moins ancienne que Hoà Lai, est du milieu du ix^e siècle. Aussi est-ce seulement pour leur exécution toute en briques d'une part, pour leur franchise et leur originalité, la perfection des motifs de la tour centrale de Hoà Lai d'autre part, que nous sommes porté à les encadrer entre Mĩ Sơn F_1 et la tour O. de Nha Trang, entre le début du $viii^e$ et le milieu du ix^e siècle. Mais, pas plus que pour Khương Mỹ, cette détermination n'est certaine.

Si nous remontons aux premiers spécimens de l'art cubique ou aux derniers termes de l'architecture mixte, nous avons à examiner à Mĩ Sơn trois édifices, E_1 , F_1 et A'_1 . A quel art faut-il rapporter E_1 (657)? Nous serions bien embarrassé, dans l'état de ruine presque absolue où est cet édifice, de le dire : en dehors de son beau piédestal

⁽¹⁾ Si ce monument a été reconstruit en même temps que son piédestal, il serait cependant de 731; voir p. 8, note 4.

qui, dans sa forme seconde, paraît un rhabillage postérieur, rien ne s'y est conservé de typique que les éléments de la porte, et celle-ci n'a pour ainsi dire rien de *cam* : ce semble plutôt un fragment d'art primitif khmèr transporté au *Čampa*. Les parements, si l'on en juge par le reste de base, présentaient une suite continue de pilastres et d'entrepilastres égaux et sans nombre qui tendraient à rapprocher davantage la composition de celle des façades d'art primitif.

Avec *Mĩ Sơn F₁* nous trouvons bien les prémices de l'art cubique. Le monument fut-il conçu pour être voûté en briques ? L'épaisseur des murs et la présence des niches à luminaire le feraient croire, mais la fouille a montré qu'on avait renoncé en cours d'exécution à ce système : la voûte, sans doute toute pareille d'aspect extérieur, semble avoir été exécutée en cette matière inconnue que nous supposons analogue à la composition des terrasses arabes et qui dans la ruine ne laisse aucune trace. Construit sur un plan en longueur, l'édifice dut avoir son premier étage terminé par des pignons : peut-être avons-nous l'image même de ses façades principales dans les appliques qui garnissent sa base (pl. CXLIV-A). Le plan est du type complet, mais le vestibule est très engagé. Les pilastres, très larges, n'ont aucun rapport avec ceux de l'art primitif. Le plan intérieur ne montre pas de grandes niches d'axe comme nous en verrons à *Hoà Lai* et à *Đống Dương*, mais il s'y trouve cependant des niches importantes qui s'arrêtent à la hauteur de la cuve à ablutions ; elles sont trop grandes pour être des niches à luminaire, d'ailleurs largement représentées ici. Le soubassement, d'un très beau caractère et d'une ample saillie, offre des moulures séparées par des suites de petits balustres très analogues aux motifs correspondants du style de *Mĩ Sơn A₁* ; il en est de même pour la composition des niches à deux plans qui ornent ce soubassement : leur recherche de combinaison d'angle, unique dans l'art *cam*, montre un souci d'arrangement qui révèle le soin d'une époque créatrice. La porte présente les colonnes octogonales que nous retrouverons souvent en cette place dans la suite, mais enfermées entre des pilastres : elles sont

richement ornées et de décors assez spéciaux : il semble qu'elles se couronnaient de chapiteaux très particuliers qui n'ont pas leur symétrie en bas. Les fausses portes montrent encore des colonnettes circulaires comme on en voit en Mĩ Sơn E₁ ; ce seront les dernières. Le linteau de la porte, d'un beau motif ornemental, est identique à ceux de A₁ et de C₁, comme le tympan est parent, bien que plus éloigné, du groupe de ceux de A'₁ et de C₁, montrant ainsi combien ces formes d'architectures diverses se tiennent encore au début.

Le monument Mĩ Sơn A'₁ ne nous retiendra guère, car il est malheureusement réduit à fort peu de chose, étant dérasé au-dessous de la cimaise de la base. Son plan présente déjà le grand couloir étroit avec porte rejetée à l'extérieur qui tend à devenir la règle ensuite et qui s'annonçait déjà dans F₁. La composition du soubassement double et de la base semble, autant qu'on peut s'en rendre compte dans l'état de ruine où on la trouve, faire pressentir l'art spécial de Ćồng Dưòng. La porte, seule partie un peu complète, parce que les éléments de pierre culbutés ont pu être retrouvés très loin en avant, présentait des colonnes octogonales⁽¹⁾ très décorées et un tympan sculpté fort intéressant, proche parent de celui de C₁.

Les premiers monuments où l'art cubique prend réellement sa forme paraissent être les groupes de Põ Dam et de Hoà Lai ; avant de les étudier en détail, il est nécessaire de les décomposer en leurs divers éléments et tenter de déterminer comment ils se placent chronologiquement les uns par rapport aux autres. La tour centrale de Hoà Lai et la tour principale de Põ Dam présentent des caractères tellement identiques qu'on pourrait presque les croire de la même main ; seule la différence très nette des appliques semble indiquer que la tour de Põ Dam est postérieure ; nous l'étudierons avec le premier art de Ćồng Dưòng.

Les deux tours antérieures de Põ Dam qui occupent l'extrémité

⁽¹⁾ Les colonnes ont-elles porté le même étrange chapiteau qu'en F₁ ? Il est impossible de le savoir à cette heure, car cet

élément, plus petit, aurait pu facilement être entraîné par les eaux torrentueuses du ruisseau.

orientale de la terrasse sont d'un caractère tout différent de la tour principale. Ce sont de petits sanctuaires complètement en briques : par miracle celui du S. a conservé son dernier étage et sa terminai-

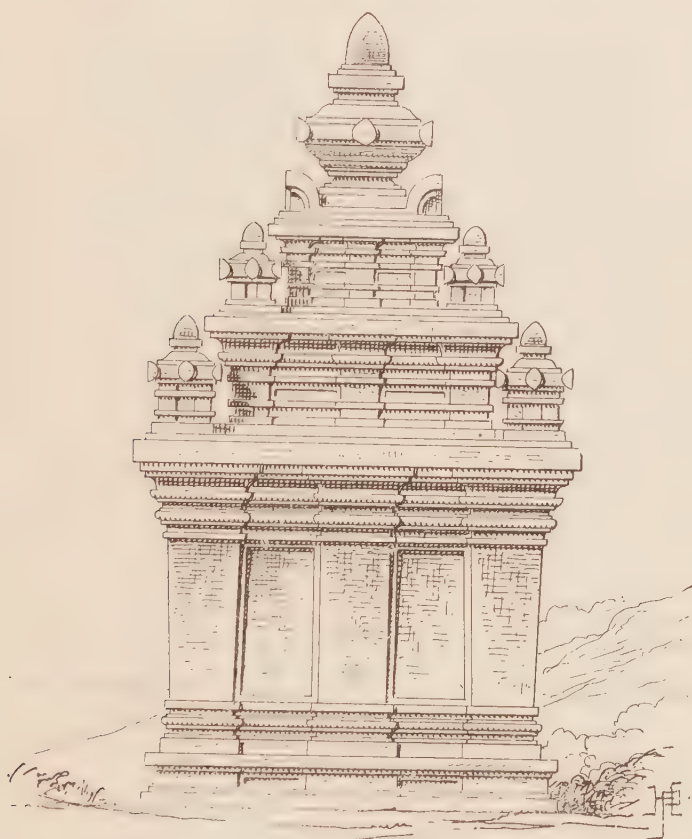


Fig. 163. — Pō Dam.

Tour S.-O., face N. Échelle : 0 m. 015 par mètre (*).

son (fig. 163). Une telle construction est, en exécution, celle-là même qui nous est représentée en dessin dans le tympan de Mi Son F₁ ; sa similitude avec l'art primitif du Cambodge est évidente, bien que

(*) Cette restitution rectifie ou mieux complète celle donnée par la planche VII-4. La nécessité des additions nous est apparue après l'étude des monuments de l'art

khmèr primitif qui semblent avoir les plus grands rapports avec la forme interprétée dans l'art cubique.

les éléments les plus caractéristiques de l'art khmèr primitif, linéaire et réductions d'édifice en panneau, y fassent défaut. Ce n'est peut-être qu'une présomption, mais notre impression très nette est que ces sanctuaires doivent compter parmi les constructions les plus anciennes du Čampa, comme leur similitude avec le petit édifice du tympan de F₁ semble le faire supposer (fig. 164).

Il n'est pas besoin d'un long examen pour voir que la tour N. de Hoà Lai est une maladroite copie de la belle tour centrale de ce groupe. L'intention très nette de ramener les proportions de la copie à celles des édifices de l'art primitif indique clairement que cette construction est au moins de l'art mixte; pour sa maladresse, pour le parti de simplification des décors, si net dans la répétition des appliques (pl. CXLIV et CXLV), nous ne serions pas étonné même qu'il s'agisse là d'une copie de l'époque archaïsante, c'est-à-dire du ^x^e siècle. Le problème est plus délicat pour la tour S., et son état d'épannelage le complique. Par les proportions cette tour et la tour centrale sont analogues: elles sont égales pour le fini des éléments achevés dans la tour S. Nous ne pensons pas qu'un grand espace de temps ait dû les séparer, et nous invoquerons les éléments conservés dans la tour S. pour suppléer à ceux qui furent démolis dans la tour centrale.

Ici le style cubique est franchement constitué par le plan à niches, les proportions générales, les profils de base et de corniche, les décors de pilastres et d'entrepilastres. La fausse porte a pris clairement son caractère de superposition de plans et de frontons. Seule l'applique s'affirme comme la copie d'un petit édifice à étage et fronton courbe, telle qu'elle était encore à Mí Són F₁; elle répète en partie les décors des niches du même soubassement. Enfin les fausses portes de la tour centrale montrent dans leurs figures une liberté d'allures qui ne reparaitra que dans les sculptures de Đống Dương.

Quelque intérêt que puissent avoir ces remarques, un fait plus important se révèle ici, fait que rien n'expliquerait qu'une vieille

tradition antérieure. C'est l'inclinaison des parois de bas en haut vers l'extérieur. Ce parti est constant à Java au ix^e siècle : on le trouve à Dieng⁽¹⁾, dans les bas-reliefs du Borobudur pour les constructions qui paraissent légères⁽²⁾ ; il a laissé des traces dans l'île



Fig. 464. — Mî Son F₁.

Sanctuaire figuré sur le tympan principal. Hauteur du petit édifice : 0 m. 42.

jusqu'à nos jours ; nous le retrouvons également au Laos, si éloigné, non seulement dans la construction des coffres à livres, mais aussi dans celle des bibliothèques⁽³⁾. Au Čampa, les édifices qui présen-

(1) Cf. *B.E.F.E.-O.*, VII, p. 42, fig. 6.

(2) Cf. *id.*, pl. III, n^{os} 59 à 64.

(3) LAJONQUIÈRE, *B.E.F.E.-O.*, I, p. 403.

lent cette curieuse disposition ⁽¹⁾ sont groupés en une période unique, ancienne : ils présentent un art achevé dans le décor, tandis que le constructeur paraît n'avoir su comment réaliser leur forme spéciale.

Les tâtonnements sont manifestes à la tour centrale de Hoà Lai (pl. CXXXVII-G) : d'un côté de la façade les pilastres, suivant l'obligation imposée à celui d'angle, vont en s'élargissant de bas en haut et l'entrepilastre est un trapèze régulier, bien assis sur sa base ; de l'autre, les arêtes des deux pilastres visibles convergent en bas vers l'arête extérieure ou l'axe du pilastre intérieur, et l'entrepilastre, s'il reste en trapèze avec sa plus grande base en bas, devient une figure dyssymétrique et biaise. Par contre, l'architecte a su compenser à l'intérieur le devers extérieur des murs par un mouvement semblable qui fait du vide intérieur un tronc de pyramide normal et ramène le centre de gravité sur le plan axial de la muraille. Cette correction nécessaire ne se retrouve plus autre part. D'ailleurs, les constructeurs semblent avoir toujours tendu à réduire ce devers extérieur, comme si, pas plus que nous, ils n'en connaissaient la raison initiale. Si cette inclinaison est bien marquée à Hoà Lai, il est fort difficile dans les monuments antérieurs, comme Mĩ Sơn F₁, ou postérieurs, comme les édifices de Đổng Dương, notamment les piliers de la salle III, de la distinguer du devers naturel qu'amènent la ruine et la dislocation. Elle semble pourtant apparente encore dans la tour centrale de Đổng Dương, d'art mixte (fig. 167). Nous n'en avons plus aucun exemple ensuite, et l'abandon de cette disposition est aussi mystérieux que son origine ⁽²⁾.

(1) Hoà Lai, Pō Dam, anciens et nouveaux édifices de Đổng Dương, Mĩ Sơn C₇.

(2) Indiquons à ce sujet une simple hypothèse : cette forme spéciale de construction se rencontre dans les huttes de certains sauvages, en particulier à Sumatra, et elle caractérise un petit édifice qui a pris à Java une valeur symbolique extraordinaire, le grenier à riz, dont le musée de Batavia montre de nombreux modèles votifs en pierre. On peut se de-

mander alors si ces constructions faites en matériaux très perméables, bambous écrasés ou branchettes tressées, n'ont pas reçu cette inclinaison pour les préserver des pluies formidables de ces régions. La protection des auvents est ainsi presque doublée, et la fuite de la paroi réduit encore l'angle d'incidence de la pluie fouettante, l'empêchant de venir mouiller les réserves enfermées à l'intérieur. Une construction enduite souffrirait également

Avec l'art de Mí Son A₁₀, B₄, la tour centrale de Pō Dam et les premiers édifices de Đōng Dưōng, nous trouvons le nouveau style entré dans sa voie pour ainsi dire classique : il semble qu'il n'y ait plus de tâtonnements alors qu'il existe encore une réelle et franche variété. Avant de nous occuper de cette nouvelle forme, il nous faut encore ouvrir une parenthèse et décomposer rapidement le groupe de Đōng Dưōng, renvoyant pour plus de détails au *Bulletin de l'École*, III, pp. 83-84.

Il paraît vraisemblable que, lors de la fondation en 875, le monument a, du premier jour, occupé la surface qu'il couvre encore aujourd'hui, mais les divisions purent en être différentes et ne furent certainement pas dès le début formées par des murs pleins. Si tous les *dvārapāla* des porches, sauf peut-être ceux du porche I, sont contemporains, ces porches mêmes ont dû être exécutés avec les enceintes correspondantes, successivement, remplaçant au fur et à mesure les constructions légères et les palanques initiales. De la première série de constructions dépendent les sanctuaires qui entourent le *kalan* principal, mais non celui-ci, les salles II (?) (fig. 165) et III, le porche II. Un remaniement postérieur, dont les traces claires sont visibles dans la combinaison des soubassements communs, réunit tous les petits sanctuaires I en un seul groupe qui sert de base et de cadre au nouveau sanctuaire, plus vaste que celui qu'il vint remplacer. Il fut précédé d'une tour à quatre portes, la tour centrale, et enfermé dans une enceinte spéciale, le parvis I, qu'une nouvelle porterie, le porche I, vint ouvrir et qu'on garnit à l'intérieur d'une série de temples adossés à la nouvelle muraille. Cette opération est nettement marquée, en plus du changement de style, par l'interruption de la ligne de bornes II et la suppression des murs correspondants qu'on ne retrouve plus qu'en fondations. Vers la même époque, la grande salle III reçut une splendide composition de statues encadrant une

beaucoup moins par cette méthode. Quant aux édifices de briques et de pierre, il est clair qu'ils n'y peuvent rien gagner, mais

l'habitude de la forme prise peut avoir puissamment influencé leur composition ordinaire.



Fig. 165. — Đồng Dương II.

Salle, partie centrale de la face S.

énorme figure de Buddha, assise sur tout un riche piédestal. Un énorme chevet qui vient interrompre la nef dans les dernières travées fut construit pour l'adosser. Il est nettement postérieur au reste de la salle, car le parti des bases y est bien différent de celui commun, à la réduction près, aux grands et aux petits piliers de la salle.

Il est possible que la construction des murs qui entourent cette salle étroitement soit de cette période, ainsi que les deux tours-portes qui donnaient accès de cette avenue centrale dans les cours voisines, mais cela n'est pas certain. Par contre, il n'est pas douteux que les pylônes qui, encadrant chaque porterie, devaient faire un effet si prodigieux, ne soient encore une heureuse addition de ce temps. Le parti des appliques des pylônes II, qui montre clairement leur moindre ancienneté auprès du plus vieux porche, implique la date plus récente des autres pylônes. Le porche III est de basse époque, ainsi que les additions latérales faites à l'enceinte I; les formes en sont incohérentes et les matériaux des plus grossiers.

Cette division du grand temple de Đống Dương en trois époques, deux voisines, l'une de beaucoup plus récente, fixée, passons aux autres édifices signalés comme similaires. Faute d'aucune inscription, nous ne savons à quelle date il faut rapporter Mĩ Son A₁₀ et B₄; l'étude des sujétions de plan indique seulement la postériorité de A₁₀ par rapport à A₁, l'antériorité de B₄ par rapport à B₁ dernier; le cadre est large qui va du début du VII^e siècle au commencement du XII^e. Aussi serions-nous assez empêché de classer ces deux monuments sans la parenté évidente de B₄ et de la tour N.-O. de Đống Dương; or, celle-ci est de la première série de ce monument, soit de 875. A₁₀ est-il antérieur ou postérieur. Le problème n'est pas d'un grand intérêt; la finesse du piédestal qu'il contenait et son excellente exécution répondent d'une ancienneté relative et ne permettent pas de l'écarter beaucoup de la fondation de Đống Dương. Ce grand monument du type complet offre, dans ses fausses portes et l'étagement de ses frontons, une composition très spéciale et particulièrement intéressante; elle présente au corps principal une combinaison de

serpents qui rappelle un peu la porte de Khương Mỹ tour S. et surtout les frontons khmèrs de l'époque classique, forme en somme assez anormale au Ćampa.

Mi-Son B₄ n'est pas non plus sans présenter des éléments curieux, bien qu'il n'en subsiste qu'une faible part. La composition de sa porte est spéciale et sa fausse porte nous offre une des meilleures figures d'orants, prêtre somptueusement vêtu, que nous offre l'art Ćam. Comme nous le disions plus haut, cet édifice et la tour N.-O. de Đống Dương sont presque identiques. Il n'est pas jusqu'au détail spécial du linteau fictif aux fausses portes qui n'accuse une parenté réelle, et cette forme étrange est d'autre part à comparer avec le linteau de l'art primitif khmèr : différents dans l'exécution même et les motifs de décor, ils représentent exactement le même parti d'arc léger et mince à grand rayon, qui encadre et couronne la porte. Seul, l'état d'épannelage de l'orant à la fausse porte de la tour N.-O. de Đống Dương trompe sur la réalité de la ressemblance (fig. 166).

La distinction principale de cette série d'édifices par rapport à l'architecture de Hoà Lai consiste surtout dans la forme et le rôle de l'applique; elle apparaît ici comme un petit corps orné, muni de base et de corniche et surmonté d'un fronton, panneau de rinceaux au contour ondulé. Cette applique constitue le décor des soubassements et des bases, indépendants les uns des autres, au lieu qu'à Hoà Lai, rappelant celle de Mi Son F₁, elle constituait un motif des plus importants qui les unissait ensemble.

Avant d'examiner le second groupe des constructions de Đống Dương qui appartiennent à l'art mixte, il convient de signaler une dernière forme de l'art cubique, maigrement représentée, et à Mi Son seulement, par trois édifices, A'₂, C₆ et F₃. Il est heureux que C₆ marque nettement par sa sujétion à C₇ que cette forme d'art est postérieure à la forme cubique ordinaire, représentée par C₇, car l'exécution de F₃ est si soignée qu'un doute aurait pu se produire. La caractéristique principale de cette petite série est la réduction des fausses portes à une épaisseur nulle. Il est vraisemblable même,



Fig. 166. — Đồng Dương I.
Tour N.-O., face N.

si l'art mixte n'était venu modifier les tendances accusées ainsi, semble-t-il, par l'art cubique, que les fausses portes eussent fini par disparaître dans cet art.

ART MIXTE

La seconde série des édifices au temple de Đống Dương nous met en présence du parti curieux de l'art mixte. La première montre une liberté plus grande, une recherche de variété bien marquée : ici la décoration est plus stéréotypée ; les appliques se rapprochent de très près de celles de l'art primitif ; elles en ont la proportion élancée, parfois même l'exagèrent, et seuls les motifs ornementaux les différencient (fig. 23). Si la porte s'affirme dans la composition de piédroits octogonaux, par contre l'arrangement de son fronton, au moins à la tour centrale (fig. 167), se rapproche de très près, par son dessin original, de la porte simplifiée de l'art primitif, telle que nous la voyons à Nha Trang. Enfin l'introduction de pièces d'accent d'un caractère très spécial, il est vrai, apporte dans ces monuments, dont les proportions se sont affinées, une nouvelle impression d'art primitif. Cette forme bizarre semble confirmer, comme nous l'avons dit page 540, le fait que l'art cubique ait tiré son origine de la construction mixte. Ce n'est d'ailleurs pas le seul trait qui indique à Đống Dương cette origine. Bornes et pylônes sont de lourdes masses à section circulaire, ornées d'anneaux concentriques, comme la marque d'assises successives, trait caractéristique de l'architecture lourde qui s'affirme de préférence par des motifs horizontaux, quand la construction en bois se marque au contraire plutôt par des verticales.

Nous retrouvons à Mĩ Sơn un groupe d'édifices du même art mixte dans le temple A : A_{8,9, 11-13} et B₂. A₁₁₋₁₃ présentent une disposition d'aération intéressante et un curieux système de décor aux tympans, restés, par malheur, aux trois quarts en épannelage.



Fig. 167. — Đồng Dương I.
Tour centrale, face O.

Ces édifices sont les derniers de cette forme artistique et nous ne revoyons dans la suite aucune manifestation, aucune trace, aucune influence même de l'art cubique ou de l'art mixte, fait bizarre qui accuse encore la situation étrange de cet art dans la civilisation Ćame. Il semble qu'il y ait été comme une exception, et que la vraie essence de l'art Ćam soit la forme primitive et ses dérivés. Les principes constitutifs de l'art Ćam ne sont pas appliqués dans le système cubique avec la même rigueur. On n'y sent pas aussi bien le monument composé par répétition. Les éléments y sont les uns par rapport aux autres plus indépendants : l'applique n'est qu'exceptionnellement une réduction du petit édifice et n'a pas avec la baie d'entrée la même relation franche qu'on voit entre la petite niche d'art primitif ou le chevet avec le premier corps de la porte ou de la fausse niche. La fausse porte est traitée plus comme forme indépendante de la composition générale, et le parti de fusion de ses frontons avec ceux des fausses niches en fait un élément presque unique et sans rapport avec la porte ; il monte de fond et appartient plus à l'ensemble qu'au corps même ou à chacun des étages. La disposition pyramidale des parois dans certains édifices est la négation même du principe de symétrie, tandis que la loi de proportionnalité des éléments réduits n'a presque pas lieu de s'appliquer ici.

De même, son apparition et sa disparition semblent un double mystère. Tentons, sinon d'élucider le fait, au moins d'y jeter quelque lumière.

Ce qui est le plus bizarre dans l'apparition de l'art cubique, ce n'est pas cette apparition même, mais le moment où elle se produit. La présence simultanée des plus beaux monuments de l'art primitif et des premiers essais de l'art cubique, s'explique, elle, aisément : on peut y voir les deux solutions d'un même problème, la recherche d'une conservation plus sûre des édifices que la situation du pays exposait chaque jour à des risques fréquents d'incendie. Dans le premier cas, l'édifice léger est tout entier traduit en briques ; dans le second, les parties inférieures les plus exposées sont seules traitées

en matériaux incombustibles : il est vraisemblable que cette solution est fort ancienne, et que ce mode d'édification fut importé en Indochine avec le système de construction entièrement légère. Mais pourquoi, après le splendide développement de la série Mĩ Son A₁, voyons-nous l'art subir comme un temps d'arrêt, et pourquoi dans la suite ne retrouvons-nous aucun des détails si exquis des premières constructions robustes de Mĩ Son ? Pourquoi enfin l'art cubique semble-t-il se substituer, au lendemain de cette éclosion splendide, à cet art primitif qui semble en pleine vigueur ? La raison en est peut-être très vulgaire et très simple. Conçue sous l'émotion bien légitime de la perte brutale d'un sanctuaire aussi vénéré que le temple de Bhadrēvara, la construction énorme de Mĩ Son A₁ peut avoir effrayé les successeurs de Çambhuvarman par la dépense inouïe et l'effort prodigieux qu'elle exigea. Peut-être se rejetèrent-ils sur la solution mixte qui présentait à première vue tous les avantages de la construction intégrale ; et quelque temps après, lorsqu'ils constatèrent que cette solution était trompeuse, est-ce cette forme intermédiaire à laquelle ils s'étaient accoutumés, qu'ils transcrivirent en briques plutôt que la forme légère momentanément abandonnée ? Peut-être aussi, si l'on se rappelle l'étrange similitude de l'art cubique avec l'art javanais, faut-il voir plus qu'une simple coïncidence dans l'épanouissement simultané de ces deux arts au ix^e siècle. On serait alors presque tenté de se demander si le grand mouvement d'expansion hindoue qui couvrit Java de splendides monuments ne s'est pas étendu jusqu'au Čampa, y faisant reflourir une forme qui y avait déjà des racines, mais qui, moins adéquate à la pensée čame, ne s'y était pas complètement développée jusqu'alors. Cependant l'histoire est muette sur cette question et ne nous parle que d'incursions de pirates, et il serait dangereux, dans l'état de nos connaissances, de nous aventurer sur ce terrain.

Aussi obscure est la disparition totale de cet art cubique. Que les deux formes aient subsisté parallèlement sans se nuire, c'est ce que le mélange d'édifices d'art primitif et d'art cubique à Mĩ Son et à

Nha Trang prouve surabondamment. Ils ne devaient pas tarder à se fondre dans l'art mixte, et cette fusion semble indiquer la solution du problème. Il suffit en effet de remarquer quels éléments de chaque art prédominent dans cette combinaison. L'art cubique n'y apporte que son décor spécial, l'art primitif y fournit les lignes, les dispositions principales, et, s'il y introduit un élément de décor, c'est justement celui qui le caractérise par excellence et qui semble le plus opposé au parti lourd et robuste de l'art cubique, la pièce d'accent. Que l'on vint à négliger le décor dans cet art mixte, et les seuls éléments d'art primitif subsistaient. Peut-être le transfert de la capitale au Bình Định au début du ^x^e siècle favorisa-t-il cet abandon, car pour une raison de temps ou d'économie, nous l'ignorons, nous voyons tous les nouveaux édifices qu'on y construit perdre leur riche ciselure extérieure.

Avant de quitter l'art primaire dont nous venons d'examiner les deux formes concurrentes, il nous faut noter quels éléments leur sont communs.

Dans une note générale et qui a rapport à la composition même des édifices, observons que la forme du sanctuaire n'est pas alors stéréotypée, comme elle le sera plus tard, au plan carré et à la couverture en pyramide. De nombreux exemples dans l'art primitif, surtout dans la série de Mĩ Sơn A₁, nous présentent le plan barlong et le sanctuaire est ainsi une véritable salle à deux pignons. Pò Nagar de Nha Trang nous en fournit deux autres exemples avec l'édicule S.-E. et la tour N.-O. L'architecture cubique, au moins dans ses origines, nous offre l'exemple de Mĩ Sơn F₁.

C'est encore, à l'intérieur du sanctuaire, la présence en plan de grandes niches partant du sol même, sur les axes: elles se retrouvent peu profondes en C₁ de Mĩ Sơn, nettes en A'₄ et dans l'art cubique aux sanctuaires de Hoà Lai, à la tour centrale de Pò Dam, dans la tour principale de Đống Dương. C'est la présence enfin du *soma-sūtra* qui se rencontre en A₁ à Mĩ Sơn, dans le monument primitif de

Nha Trang ⁽⁴⁾, dans la tour principale de ce temple d'une part, en F_1 et C_7 de Mĩ Sơn de l'autre, système qui ne reparait plus qu'en un seul instant, dans la période archaïsante, en E_4 de Mĩ Sơn et à Chiềng Đàng.

Quelques parties plus décoratives sont identiques dans les deux arts, surtout à l'origine : ainsi, à Mĩ Sơn, les linteaux A_1 , C_1 , F_1 ; le piédroit à section octogonale, plus propre à l'art cubique où F_1 et A'_1 en montrent de riches exemples, mais que nous retrouvons également en C_2 et dans les belles colonnes B_{14} : c'est enfin cette confusion de pilastres que montre Khương Mỹ. La présence de ces éléments communs prouve que les deux arts ont puisé à l'origine en une source commune, celle-ci même venue de loin, et déjà déformée, et que la traduction en deux méthodes de construction différentes tendait lentement à diversifier.

Quelques éléments empruntés à la sculpture permettront de caractériser encore dans sa généralité l'art primaire. La sculpture ornementale y offre dans l'art primitif une forme déliée et mouvementée, aux rinceaux souples et continus ; elle se décompose au contraire dans l'art cubique en petits éléments qui semblent comme une broderie sur un fond. La décoration animale garde une très grande franchise et un naturel véritable dans les deux formes artistiques, mais son emploi est bien plus grand dans l'art primitif. Dans la figure humaine, ces deux qualités, très accusées, différencient nettement cette période de la suivante. Rappelons ici quelques éléments de l'histoire du costume qui serait un moyen de classement aisé. Le sampot et le sarong sont généralement ornés en avant ou en arrière d'un long pan ou d'une écharpe qui tombe droit ou voltige. La série des coiffures en cheveux sans décor, flottants, en chignon rond ou haut, le diadème seul ou enfermant un chignon rond, le *mukuta* à étages simples, sont caractéristiques de l'art primaire, au moins pour les personnages marquants, et la dernière coiffure est propre plus spécialement à l'art cubique. Parmi les bijoux, disques d'oreilles

(4) Ce *somasūtra* n'est connu seulement que par sa mention dans l'inscription 38 A.

et anneaux multiples de lobes disparaissent après la première période.

Si, pour conclure l'examen de cet art, nous jetons un regard en arrière sur les observations contenues dans les deux derniers chapitres, nous sommes amenés à considérer cette période primaire comme la plus belle de l'art čam, celle où l'art présente en toutes ses parties les caractères les plus nets de franchise et de liberté féconde. La période suivante nous conduira par un classicisme étroit aux plus lamentables déformations, et cet art, né dans une forme presque parfaite, s'achèvera dans des motifs informes à peine dignes du dernier sauvage.

CHAPITRE V

LES DIVERSES PÉRIODES DE L'ART ĆAM : LA PÉRIODE SECONDAIRE

Éléments communs entre les trois styles de la période secondaire. — Art classique.
— Art pyramidal. — Art dérivé. — La sculpture. — Édifices hors série, Dương Long et Phổ Hải.

La période secondaire n'est dans son ensemble que la décadence continue de la forme principale de l'art ĩam, l'art primitif. Cette décadence n'est pas régulière. Simple transformation au début, l'art classique montre moins de différence entre ses monuments et les derniers de l'art primitif, par exemple le *kalan* principal des Tours d'argent et Pô Nagar de Nha Trang, qu'il n'en existe entre ce même Pô Nagar et la tour A₁ de Mĩ Sơn. En revanche, la chute est rapide entre l'art du Bình Định et celui qu'ouvre la tentative archaïsante d'Harivarman III au Quảng Nam. Elle ne fait ensuite que s'accélérer.

Dans les monuments de cette double série, le plan le plus généralement employé paraît à première vue être le plan réduit. En fut-il ainsi dans la réalité ? Bon nombre de bâtiments ne montrent plus trace de vestibule, et l'absence d'arrachement sur le mur oriental, comme le peu de hauteur de la porte, semblent indiquer la présence ancienne d'un vestibule disparu : la baie d'entrée serait autrement tout à fait disproportionnée par rapport aux fausses portes. Il semble que, suivant l'exemple conservé par deux ou trois édifices, le vestibule se soit alors ouvert de baies multiples : trop fragiles, ces porches

ont dû, la plupart du temps, disparaître. Les autres édifices offrent un terme mixte : ils sont à plan réduit si l'on veut considérer que leur porte est seulement munie d'un avant-corps considérable ; ils sont de plan complet si l'on tient cet avant-corps pour un véritable petit édifice en longueur.

Les fausses portes prennent une saillie bien plus forte en même temps qu'elles se réduisent beaucoup en largeur ; l'effet, déplorable en plan dessiné, est assez heureux en exécution.

À l'intérieur, le travail de la voûte est de plus en plus négligé ; souvent la saillie des assises n'est même plus réglée et l'encorbellement n'est obtenu que par l'infléchissement continu, mais irrégulier des parements⁽¹⁾.

Le parti ornemental tend à remplacer le décor sur les faces nues par la multiplication des arêtes mêmes de ces faces. Cette multiplication des plans précède d'ailleurs la suppression des ciselures⁽²⁾, mais plus tard c'est seulement dans le jeu répété des arêtes que réside tout l'effet cherché⁽³⁾ ; l'exemple le plus simple est le redoublement en plan des pilastres⁽⁴⁾. Comme nous l'avons vu, cette multiplication des arêtes amène la naissance de formes bombées. Le profil de base et de corniche qui devient constant dans cette période est le tracé simplifié de la corniche de Mĩ Sơn A₁, déjà formulé à Bính Lâm et à Nha Trang. Les appliques se réduisent d'abord par la suppression des décors, puis se recomplexent par la multiplication des plans, qui les amènent enfin à des formes bulbées. Les pièces d'accent ornementales aux angles extérieurs paraissent n'être que la simplification de celles du style de Mĩ Sơn A₁⁽⁵⁾, mais celles des angles intérieurs affectent la forme du *makara* dont nous n'avons aucun exemple en place antérieur. Les deux types tendent à se mélanger et à devenir constants pour un même édifice⁽⁶⁾. La pièce

(1) Hưng Thạnh, tour S. de Nha Trang.

(2) Tours d'argent édifice S.

(3) Mĩ Sơn G₁, Nha Trang tour S.

(4) Tours d'argent édifice S., Nha Trang tour S., Mĩ Sơn G₁, etc.

(5) Chiền Đàng, Bắng An.

(6) Tour de cuivre.

d'accent se réduit alors à une feuille non découpée⁽¹⁾ ; souvent un serpent, qui forme nervure, rappelle d'assez loin l'idée du *makara* primitif⁽²⁾. Notons seulement que, si la pièce d'accent a cette forme à l'angle extérieur de Pō Klauñ Garai, la tradition de l'*apsaras* y a survécu aux angles intérieurs.

ART CLASSIQUE

L'art que nous révèlent les Tours d'argent, surtout la principale et l'édifice S., est encore des plus remarquables. L'amortissement, qui a suivi son cours normal, affecte dans sa forme nouvelle un parti très franc, plus franc même que l'espèce de réduction de *kalan* qu'il était à l'origine, et se fond mieux avec l'ensemble. Néanmoins la multiplication des assises semblables amenant la répétition trop rapprochée des pièces d'accent angulaires, ne variant que par leur taille, a quelque chose de froid et d'ennuyeux. Les fausses portes, malgré leurs décors répétés, n'ont plus le charme d'une claire composition comme celle de Binh Lâm, ou la richesse profonde, dans l'esprit même de la composition, de celles de Khương Mỹ. Cette éternelle ogive qui s'orne seulement de la ciselure de ses feuilles rampantes montre, malgré la profusion du décor, la même froideur que les amortissements.

Cette froideur s'accuse davantage à Thử Thiện et dans les Tours de cuivre et d'or. Il semble d'ailleurs que dans cette forme nouvelle, avec l'intention bien marquée d'augmenter la hauteur totale par l'étirement des étages, les différences de largeur se réduisent : l'amortissement tend alors à être rejeté au dehors, et, pour éviter cette difficulté, le pilastre d'angle reçoit une saillie⁽³⁾ et souvent une largeur plus grande⁽⁴⁾. Mais cet amortissement, que la multiplica-

(1) Mĩ Sơn B₁.

(2) Phước Tịnh, Pō Klauñ Garai.

(3) Tour de cuivre

(4) Chiên Đàng tour S.

tion des assises horizontales alourdit encore, paraît alors écraser ce mince pilastre d'angle, son seul support apparent⁽¹⁾.

ART PYRAMIDAL

Ce qui caractérise cette forme d'art, qui s'étend sur la plus grande part de la période secondaire et, avec Bång An, a ses débuts dans l'art primaire (vers 820)⁽²⁾, est le parti, tout nouveau pour nous, des superstructures en pyramides curvilignes. Elles sont, dans cet édifice, employées à la couverture d'une tour octogonale⁽³⁾ aussi bien qu'à celle d'édifices rectangulaires, et il paraît en avoir été de même à Chánh Lô, monument apparenté par ses décors à la tentative archaïsante de la fin du xi^e siècle. A Nha Trang, tour S., en 1143, l'édifice est à base carrée. L'exécution est peu soignée et le procédé de construction déplorable : la voûte n'y était constituée que par deux parois de briques unies ensemble par un énorme blocage de terre à briques. L'édifice présente non seulement le système de multiplication des arêtes déjà signalé, mais aussi le bombement des faces qui en est la résultante, aux fausses portes et aux appliques.

On serait tenté de voir dans les tours de Hung Thanh (fig. 168) un état antérieur du même système de couverture, mais l'abâtardissement des profils et le caractère très spécial de la sculpture montrent ce monument bien postérieur aux Tours d'argent et aux édifices de la même série. La superstructure n'est pas ici une surface lisse et continue, mais une succession d'étages réduits, de dimensions égales, ornés d'applique et de métopes. Aux angles, de beaux

(1) Thũ Thiện.

(2) Voir Appendice, p. 584.

(3) Nous ne connaissons au Ćampa que trois exemples de monuments octogonaux : la tour de Bång An, ces vestiges

de Chánh Lô et une fondation de même forme qui semble, sous le tombeau de Võ Thanh à Ćaban, la dernière trace d'un sanctuaire analogue. Voir Appendice, p. 580.

motifs de *nāga* forment une succession étagée, et le point de départ est constitué, à la place où l'on pourrait attendre une pièce d'ac-



Fig. 168. — Hưng Thạnh.

Tour N., face N.

cent, par un *garuḍa* portant une figure de Viṣṇu. Malgré la présence des antéfixes d'angle en *nāga* et la parenté générale de silhouette, l'édifice se distingue nettement du *prāsāt* khmèr de l'époque classique par le plan de base non redenté et la terminaison supé-

ricure carrée, alors qu'au Cambodge elle est invariablement circulaire.

Combien de temps sépare la construction de Hưng Thạnh de celle des sanctuaires édifiés au ^{xiv}^e siècle par Jaya Sinhavarman III dans les vallées profondes de la chaîne annamitique⁽¹⁾? Cette région est occupée aujourd'hui par les Moïs, mais l'on peut se demander, alors que leur dialecte est presque ĉam et qu'ils ont conservé des coutumes de caractère brahmanique, si ceux-ci ne sont pas les descendants directs des réfugiés ĉams. L'un de ces temples, Yañ Proñ, paraît avoir sa voûte décorée d'une série d'assises horizontales, ressouvenir possible de la composition de Hưng Thạnh. L'autre, Yañ Mum, serait plus proche parent de Bắng An et de la tour S. à Pố Nagar de Nha Trang, si la voûte ne s'habillait à la base et aux angles de larges feuilles de lotus d'un remarquable effet décoratif. Fait à noter, les amortissements de Pố Klaủ Garai, contemporains, présentent un système de décor analogue. Pour tout le reste, profils et ornements, la décadence est marquée.

Quelle peut être l'origine de cette forme spéciale qui se lie si mal au reste de l'architecture ĉame? Si l'on ne considère que le type le plus simple, la voûte en pyramide curviligne de Bắng An, on est tenté d'y voir simplement l'application, sur un plan carré ou polygonal, de la voûte en berceau ogival, aussi vieille que l'art ĉam. Mais si, géométriquement, le passage est tout naturel, rien ne l'indique dans la réalité pratique: comment cette solution si simple aurait-elle mis tant d'années à paraître?

Faut-il supposer l'existence — toute gratuite — de petits sanctuaires où, par économie de main-d'œuvre, l'architecte eût monté toute la superstructure en une masse simple, se réservant ensuite d'y sculpter les détails, et qui, jamais tirés de ce premier épanne-

⁽¹⁾ La similitude qui existe entre les décors de Hưng Thạnh et ceux des tours Dương Long, qui doivent remonter au début du ^{xiii}^e siècle, semblerait indiquer

cette date pour ces tours, mais la datation de Dương Long n'est elle-même qu'une hypothèse.

lage, eussent donné l'idée d'appliquer cette forme heureuse à de plus grands sanctuaires? Il y aurait alors là quelque chose d'analogue à la transformation si curieuse des amortissements.

Des édifices en construction légère ont-ils de tout temps présenté cette couverture simple qui est si indienne — elle existe dans les bas-reliefs anciens, notamment à Bharut ⁽¹⁾ —, et quelques vieux temples ainsi conservés ont-ils amené, par la vénération qu'ils inspiraient, à l'imitation de leur forme archaïque ⁽²⁾?

Aucune de ces hypothèses n'est bien rassurante, et, dans nos connaissances actuelles, je crois que le plus sage est de laisser la question ouverte.

ART DÉRIVÉ

Il semble qu'il y ait quelque chose de cruel et d'injuste à faire commencer la dernière section de l'art čam à l'essai même de renaissance qui fut tenté à la fin du ^x^e siècle, sous le règne de Hari-varman III. Nous voyons à Mi Son les architectes répéter dans deux constructions nouvelles, E₄ et D₂, deux des plus beaux morceaux de l'architecture primitive, mais les copies ne sont que des caricatures. De A₁ le soubassement, la base et les appliques, qui peut-être avaient déjà souffert de cinq siècles écoulés, ne furent même plus compris; les pièces d'accent perdirent leur caractère; tout le décor n'est plus enfin qu'une mauvaise complication de formes de toute nature, spécialement dans l'étrange frise à guirlandes pendantes, motif oublié

⁽¹⁾ Il en existe un curieux exemple traduit en pierre dans le « rath » de Draupadi (*Caves Temples of India*, FERGUSON and BURGESS, in-4, London 1880, p. 116, fig. 227). C'est une pyramide curviligne, bien que sur plan à peu près carré. Les auteurs y voient la copie d'une hutte d'ermite.

⁽²⁾ Il n'y a pas lieu de supposer une

influence cambodgienne, même par l'intermédiaire des tours Dương Long : 1^o parce que les détails de Bàng An montrent ce monument bien antérieur à celles-ci; 2^o parce que la combinaison khmère nécessite le plan réduit et implique le passage du carré initial à une terminaison circulaire, qui fait nettement défaut ici.

à cette époque et dont la présence ici souligne si nettement l'intention de pastiche.

Mĩ Sơn D₂ n'est également qu'une misérable copie de D₁ ; plus fidèle, elle montre mieux encore le déclin artistique. Les beaux partis de sculpture sont évités ou traités avec une telle sécheresse qu'ils sont comme découpés dans un fond.

Du temple de Linh Thài (1111)⁽¹⁾, il ne reste qu'une tour très grossière dont le noyau seul est ĩam, et des sculptures fort intéressantes. Son assiette était plus élevée qu'il n'est ordinaire aux monuments ĩams.

Une simple analogie de formes nous amène à placer ici l'intéressante série de Phưóc Tĩnh et, plus hypothétiquement encore, le laid tympan de Thi Bò.

Mĩ Sơn B₁ (1114) est trop ruiné pour que nous puissions juger de ses dispositions réelles ; il suffit néanmoins de reconnaître dans la base une forme à cavet et double quart de rond, et dans les colonnes un parti de section octogonale, l'une et l'autre oubliés depuis des siècles, pour voir encore ici la même recherche archaïsante.

Nous avons dit que les tours N. de Hoà Lai et de Khưong Mỹ pourraient fort bien être rapportées à cette période : la copie n'est pas plus heureuse.

Cette tentative fut vaine, elle ne rouvrit pas une ère nouvelle ; deux groupes de bâtiments seuls en paraissent la conséquence : ceux de Chièn Đàng et de Chánh Lộ. Au Quảng Nam, à peu de distance de Mĩ Sơn, les tours de Chièn Đàng marquent, dans le tracé des voûtes aux vestibules, un sentiment d'utilisation décorative qui est nouveau, mais est en relation directe avec le tracé élégant des petites voûtes aux niches à luminaire de Mĩ Sơn E₄. Leur construction est déplorable, plus par la médiocrité des matériaux que par l'agencement même, qui montre un soin réel, arcs de décharge et pierres

⁽¹⁾ Voir Appendice, p. 589.

d'assemblage aux coins intérieurs (pl. CXXVII-B₂). Chose curieuse, bien que d'époque voisine, elles ne sont pas contemporaines, et ici encore la tour S. est la plus ancienne. Comme les autres édifices de cette période archaïsante, elle possède un *somasūtra*. La tour centrale fut ajoutée ensuite, puis celle du N., comme le montrent les différences de saillie des fausses portes. La tour S. présente quelques décors spéciaux et très caractéristiques qui sont répétés dans le second groupe, le temple de Chánh Lô, dont il fut question dans l'art pyramidal ; une partie des édifices, notamment celui du centre, y étaient octogonaux. De nombreux motifs y sont également semblables à ceux de Mí Son E₄, notamment un linteau qui figure le roi entouré de ses femmes (fig. 90), identique à celui de cette tour.

Le temple G à Mí Son, exactement daté de 1157, semble venir après ceux-ci : il nous montre le second exemple net de porche, le premier étant à Bàng An. La sculpture en est des plus médiocres et pour une bonne part est exécutée dans des dalles de terre, cuites ensuite.

Est-ce en cette place qu'il faut classer le temple de Nhạn Tháp ? Le problème est assez délicat, et l'édifice est tellement ruiné que ses proportions, plus que ses formes, permettent de lui assigner un rang. Par chance il a conservé un fragment de tympan qui représente un Çiva dansant : l'existence au sampot du pan en carquois, si typique de cette époque, nous permet, à un siècle près, de le dater.

Quelque médiocre qu'en soit la construction, il est bien supérieur au temple H, qui nous ramène dans le cirque de Mí Son ; celui-ci est, comme l'édifice D₃ et la porterie K, de basse époque : toutes les formes y présentent l'abâtardissement le plus complet. Nous n'avons aucune inscription datant ces édifices, mais la similitude complète des curieuses pièces d'accent de H₁ et de celle retrouvée à Nha Trang et qui ne peut provenir que du sanctuaire de Mātrīṅgeçvarī (1256), donne une indication précieuse. Le groupe H nous fournit le premier spécimen de temple où la salle commune soit enfermée dans l'enceinte unique.

Si notre appréciation est exacte, ce monument précède de peu le dernier temple intéressant qu'aient élevé les Čams, le groupe de Pō Klauñ Garai (début du ^{xiv}^e siècle). Le sanctuaire montre dans ses amortissements un curieux exemple de simplification de la masse et d'application d'un nouveau décor sur cette masse. L'exécution



Fig. 169. — Pō Klauñ Garai.
Tour principale, étages, face E. et S.

est bien meilleure que dans les monuments précédents, et sa date relativement récente lui a permis d'arriver presque intact jusqu'à nos jours. Il permet ainsi de se rendre mieux compte de ce qu'étaient les autres édifices au temps de leur splendeur (fig. 169).

Peu d'édifices sans doute furent élevés ensuite, au moins en briques, car malgré leur déplorable construction ils eussent laissé des traces importantes. Aussi bien le Čampa était-il tellement à son dé-

clin que toutes ses ressources durent être absorbées par la guerre. De fait, nous ne retrouvons dans le Sud que quelques constructions assez modernes. Elles seraient, d'après une tradition qui semble très vraisemblable, des *xvii^e* ou *xviii^e* siècle. Ce sont des *bamuñ*, où seuls le plan et les idoles, statues funéraires sans doute, présentent encore quelque intérêt ⁽¹⁾, — une construction mixte qui abrite la curieuse sta-



Fig. 170. — Village ċam : Palei Bauh Ha lañ.

tue du roi Pō Nraup, au Bình Thuận, — et, dans la région de Phanrang, le dernier terme de l'architecture en briques ċame, la lourde et maladroite construction de Pō Romē, abâtardissement définitif de formes qui présentaient encore à Pō Klauñ Garai une certaine allure.

A cette heure, les ċams sont incapables d'élever le moindre édifice, au moins qui mérite ce nom : ils ne dressent même plus de *kut* sur la tombe de leurs morts, et les modernes *bamuñ* brahmaniques comme

(1) Tồ Lý, Thanh Hiên, Thuận Đồng.

les mosquées des Çams musulmans, ne sont pas autre chose que d'informes paillotes (fig. 170, 171, 172).

Avant d'abandonner cette dernière revue, déterminons les caractéristiques que présente la sculpture dans la seconde période. Ornementale, elle se décompose au début en petits éléments, d'un type très spécial, *s* minuscules, droites ou couchées, ou encore sortes de petits



Fig. 171. — Enceinte de la mosquée de Patei Bauh Hadaï.

haricots pointus. Lorsque le rinceau subsiste, on le voit se couvrir de motifs perlés, puis prendre, dans les derniers temps, un aspect de lanières et d'entrelacs aux languettes aiguës qui offre une certaine similitude, sans doute toute fortuite, avec divers décors arabes. La feuille de lotus, qui a tenu un rôle important dans la décoration çame, prend ici un caractère spécial et des dimensions considérables : les angles s'enroulent en petites volutes qui leur donnent une impression toute particulière et en font un ornement des plus originaux et des plus heureux.

La décoration animale perd sa franchise pour s'enfermer dans une stylisation souvent maladroite. Le lion acquiert un caractère propre, s'orne parfois d'une corne médiane et de cornes latérales ; il

paraît se confondre avec un génie humain. La tête de *makara* se géométrise et se dessine en arêtes sèches : une sorte de corne remplace ou continue sa trompe.

La figure humaine présente des proportions moins heureuses et la face tourne aisément à la caricature ; le corps s'immobilise en un



Fig. 172. — Mosquée du même village et son prêtre *bani*.

certain nombre d'attitudes peu naturelles avant de perdre toute forme réelle. Le maillot, absent dans l'art primaire, fait son apparition. Le sampot perd son grand pan tombant qui se remplace soit par un devantier souvent multiple, sous l'aspect d'une besace, soit par un décor étrange en forme de carquois ou de corne d'abondance. La coiffure se généralise dans le type du *mukuta* à étages multiples, en rangs parfois très serrés, et finit par se transformer en une véritable tiare ou un bonnet conique : à cette époque appartient en propre la mitre cylindrique qu'on retrouve dans les derniers costumes royaux.

Nous avons réservé pour la fin de cet examen deux groupes importants qui ne se rattachent guère à l'art Ćam que par leur situation même. L'un est la trinité imposante des tours *Dương Long*, à *Văn Trường* : elles semblent composées par un architecte khmère et doivent par suite dater de la période de domination cambodgienne au Ćampa (début du xiii^e siècle⁽¹⁾) ; la décoration, par contre, est nettement Ćame. Il semble que le maître-d'œuvre étranger n'a pu réaliser sa pensée que par l'intermédiaire d'artisans locaux, et ceux-ci nous ont laissé ainsi un des plus intéressants spécimens de leur sculpture.

Il n'en est pas de même pour l'autre groupe, *Phổ Hải*, qu'il faut sans doute retrancher de l'art Ćam pour le rattacher à l'art primitif du Cambodge dont il présenterait le jalon le plus oriental : autrement la composition de ses portes et de ses étages constituerait une anomalie étrange dans l'art Ćam.

Il n'est d'ailleurs nullement impossible qu'après leur construction, qui sans doute doit remonter au viii^e ou au ix^e siècle, ces tours soient tombées entre les mains des Ćams et leur aient servi de sanctuaires.

Deux sculptures doivent de même, à notre sens, être détachées de l'art Ćam pour rentrer dans l'art khmère primitif : l'*Umā*, qui a reçu des Ćams le nom de *kut* de *Pô Pan*, et la *Durgā* de *Liêu Hư* : l'attribution à l'art Ćam de cette dernière nous avait toujours paru douteuse : sa similitude avec de nombreuses pièces d'art primitif khmère nous permet aujourd'hui de formuler une opinion motivée. Enfin, il nous paraît probable que le petit *Viṣṇu* du sanctuaire S.-E. de *Nha Trang* doit être une importation de cette même civilisation khmère à son origine.

(1) 1190-1222 (AYMONIER. Première *asiat.*, janv.-févr. 1891, 3^e série, tome étude sur les inscriptions tchames, *Journ.* XVII, p. 52).

CONCLUSION.

L'ART CAM DANS LE DOMAINE ESTHÉTIQUE.

Sa valeur comme forme. — Ses défauts comme logique. — Qualités et défauts de la sculpture. — Résumé.

Avant de clore cette longue étude, jetons un coup d'œil d'ensemble sur cet art et voyons quelle place il peut prendre dans le domaine esthétique qui s'agrandit chaque jour.

Si l'on considère seulement la forme en elle-même, indépendamment de ses rapports avec les besoins de l'édifice et la matière dont il est fait, il est impossible de dénier à cette architecture un véritable sentiment des masses et des proportions. Même ruiné et dépourvu du mystère impressionnant que donne aux ruines khmères leur enveloppement dans une forêt serrée, le temple A₁ de Mi Son, le chef-d'œuvre du Čampa, arrache, lorsque les grandes herbes où l'on chemine comme des fourmis s'écartent devant lui, un véritable cri d'admiration : sa ligne s'élève d'une pureté noble et calme, et sur la masse solide du corps, étincelant de son rouge puissant au milieu du vert intense des végétations, le détail des fines ciselures se détache avec une exquise netteté, plaçant sur ces formes robustes une note d'une grâce idéale. L'opposition si heureuse des pilastres et des entrepilastres met ces sculptures en valeur et donne un mouvement amusant aux vastes parois de l'édifice, avec leur jeu d'ombre et de lumière, sans nuire au large parti de leur composition. Grâce au système constant de réduction, aucun élément ne vient détonner dans l'ensemble ni sortir de l'échelle harmonieuse des proportions. Enfin

tout cet art de Mî Son révèle un sentiment réel de liberté artistique ; les formes y sont variées sans recherche et la pensée de l'architecte se plie avec une souplesse remarquable aux différents problèmes qu'il lui faut résoudre. Nous avons vu avec quelle adresse il avait su ménager une transition entre les éléments de dimensions si éloignées qui devaient former l'ensemble A_{1-7} ; il n'y a pas moins de mérite dans la façon aisée dont le même parti général de composition vient s'appliquer à la fois à une tour immense, A_1 , qui s'élève en hauteur, à un minuscule édifice tel que B_7 , ou à des salles toutes en longueur comme C_4 , D_4 et D_6 .

Nous retrouvons les mêmes qualités générales de proportions et d'harmonie, mais avec plus de froideur, dans les conceptions de la période secondaire, ainsi au majestueux et sobre *kalan* des Tours d'argent ; et presque aux derniers jours de l'art *çam*, nous revoyons, mais alors par éclairs, des restes de ce premier sentiment : bien que de décadence, un monument comme Pō Klauñ Garai fait encore belle figure.

Ces deux derniers édifices, et c'est là un trait commun de cet art, tirent un effet puissant de leur situation élevée au-dessus des campagnes environnantes : les *Çains* paraissent avoir eu un sentiment réel du paysage, et leurs sanctuaires, toutes les fois qu'ils l'ont pu, dressent leur fier profil sur des collines harmonieuses, voire, à l'occasion, sur des falaises à pic, dessinant leur tache brillante sur la limpidité du ciel ou sur l'infini de la mer. C'est là un goût spécial pour la silhouette que tout l'art *çam* révèle et qu'on ne trouve pas à un degré égal dans les architectures en matériaux solides des contrées voisines ⁽¹⁾. Tous les éléments sont composés pour se détacher en arêtes vives sur un fond ou sur le ciel, depuis l'ensemble jusqu'aux détails, et des motifs aigus viennent souligner ce jeu franc des lignes. Il faut louer surtout en ce sens le motif si élégant des pièces d'ac-

(1) L'art siamois et l'art birman exagèrent cette recherche des pointes, mais n'utilisent guère que des matériaux légers,

ou, s'il s'agit de *prañ* ou de *thal*, n'offrent plus qu'une masse ou une pointe unique.

cent, qui n'a son équivalent en aucune autre contrée et qui met, dans les rares édifices où elles se sont conservées, comme la vie intense des gargouilles hardies de nos vieilles cathédrales.

Si nous voulons tenir compte, dans l'examen de cet art, de sa logique même et du rapport qui existe entre la forme apparente et la composition réelle, la critique doit être aussi sévère qu'elle pourrait être favorable au point de vue précédent. Comme nous l'avons exposé plus haut, cette architecture ne tient compte que de l'aspect extérieur et celui-ci n'a rien à voir ni avec les besoins auxquels l'édifice est appelé à répondre, ni avec la construction même qui permet de l'élever. On est surpris et choqué de voir la silhouette extérieure sans aucun lien avec la composition intérieure, et, dans une enveloppe qui n'élègue au mieux une construction à étages multiples — aux édifices S., un bâtiment à plusieurs nefs inégales —, de trouver un espace unique convert d'une simple pyramide creuse.

Deux observations doivent être faites cependant, qui, dans une certaine mesure, atténuent l'effet de cette critique nécessaire : le concept d'une architecture vraiment rationnelle, qui lie intimement la composition extérieure avec la composition intérieure, ou la forme obtenue au dehors ne soit que l'expression même des divers besoins à résoudre dans l'édification du bâtiment, est absolument inconnue à la pensée orientale, au moins, et c'est le cas de placer la seconde observation, quand cette architecture emploie des maçonneries solides. Il semble que la conception naturelle de ces arts est l'emploi du bois, qui est d'un usage si facile en un pays dont les forêts possèdent une réserve inépuisable d'essences précieuses. On est frappé par exemple de l'opposition très nette qui se montre dans l'art annamite entre le parti bonnet et sinistre des constructions en bois et en tuiles d'une part, et d'autre part la maladresse ou l'incohérence des édifices en maçonnerie solides qui se rencontrent accidentellement dans les tombants provinciaux de Hué. Autant qu'on peut s'en rendre compte à travers la transcription en briques, il semble que la première construction, faite en bois et en ardoises ait été logique et

heureusement agencée. Cependant le système des arcs légers dut toujours être d'un emploi assez délicat, et il fut sans doute assez difficile d'en rendre l'ensemble rigide. L'idée du tirant, qui résoud si simplement, mais si brutalement, cette difficulté, celle de la butée sur des masses fixes formant contrefort, qui revient au même, paraissent aussi éloignées de l'esprit architectural des Hindous que certaines formes spéciales de raisonnement le sont de leur pensée, par ailleurs si profondément philosophique. Nous en avons une preuve claire dans l'emploi constant des charpentes à flexion, si lourdes à côté des fermes occidentales à triangulation, ou dans le système de la voûte à encorbellement, qui présente les mêmes inconvénients en face de nos arcs à voussoirs concentriques, solidement appuyés sur une butée résistante.

La sculpture semble en général de moindre mérite que l'architecture; elle est d'ordinaire peu expressive, même quand elle veut faire naître un des sentiments les plus aisés à produire, la terreur. L'observation ne paraît vraiment puissante qu'aux premiers temps: encore l'exécution trahit-elle trop souvent le sculpteur; cependant nous trouvons dans l'art çam à ses débuts, notamment dans le piédestal de Mi Son E₁, des fragments que ne renieraient pas les meilleurs artistes et qui, bien supérieurs à toutes les sculptures khmères, le sont encore à la plus grande part des œuvres de Java ou du meilleur art hindou. Mais ces pièces sont fort rares, et l'absence de toute étude directe du modèle humain conduit d'ordinaire le sculpteur à la création de corps sans modelé, aux formes conventionnelles, qui sont la plaie de l'art oriental.

Il n'est qu'un point où la sculpture çame se soit élevée, plus encore que celle des pays voisins, à une véritable maîtrise, c'est dans son rôle architectural, et peu d'arts montrent une connaissance aussi adroite du mouvement des feuillages fictifs: ils sont traités avec un si juste sentiment de l'effet décoratif à obtenir et de l'opposition mesurée des reliefs aux plats des fonds, qu'un même motif, parti de la cimaise, près des yeux, pourra s'en élever fort loin, jusqu'à la corniche, sans paraître ni, en bas, lourd ou trop détaillé,

ni, en haut, grêle ou confus. Il est rare aussi de rencontrer un parti aussi franc de mouluration, aussi nettement opposé à des surfaces plates mais nuancées de ciselures. L'art çam est à ce point de vue bien supérieur à l'art khmèr : le décor des plats se réduit trop souvent dans ce dernier à une véritable et grise tapisserie, qui ne prend sa valeur que sous de rares éclairages frisans, et trop fréquemment creux et saillies ne sont qu'un prétexte à un jeu nouveau et trop riche de petits motifs qui amènent une certaine confusion : nous croyons l'art çam, pour la même raison, supérieur à l'art hindou, qui, par la trop grande multiplication des profils dans le même élément architectural, y divise l'effet, et, par l'absence de grands plats, rend l'impression confuse.

Ce sentiment heureux du décor se traduit à nouveau dans l'adroite composition des êtres imaginaires qui, comme le *gajasimha*, semblent presque naturels. Cette prédominance du sentiment décoratif avait d'ailleurs son danger, et la figure humaine, dès le début traitée comme un motif aisé et que le sculpteur sait par cœur, devait nécessairement s'écarter de plus en plus de la vérité pour finir par les hideux fantoches des *bamuni* du Binh Thuân.

En résumé, cet art, si l'on fait la part de l'écart profond qui sépare l'âme orientale de la nôtre, peut compter, surtout à l'époque de son éclosion, comme une des manifestations non les plus riches, mais les plus heureuses, de cette pensée orientale, et comme une de celles qui nous sont le plus perceptibles, et sa décadence continue, qui nous étonne et nous blesse, fut plutôt l'œuvre des circonstances extérieures qu'elle n'était enclose dans son principe même : cet art a péri, non pour les défauts que présentait sa conception initiale, mais par l'obligation où il crut être de traiter des formes, nées d'une matière, en une autre dont les lois étaient toutes différentes : non par l'insuffisance de ses fondateurs, mais par l'abâtardissement continu d'une race qui, d'une civilisation puissante, devait aux derniers jours, sous les coups répétés d'un sort adverse, retomber au niveau des peuplades sauvages.

APPENDICE.

A. — COMPLÉMENT A L'INVENTAIRE PROPREMENT DIT.

Introduction. — **Ninh Thuận** : vestiges et inscriptions de Phú Quý ; inscription de Nai ; inscription voisine de Hoà Lai ; Pô Klauh Garai. — **Khánh Hoà** : Pô Nagar de Nha Trang ; inscriptions de Lai Cam. — **Bình Định** : Quì Nhơn ; Sơn Triều ; idoles de Thang Bình, de Quì Hội ; inscription de Đại Tín ; Buddha de Trung Tín ; inscription de Phú Sơn ; sculptures de Lạc Hoà, de Chợ Phú Đa, de Gò Thị ; vestiges et statue de Khánh Lệ ; inscription d'An Thuận ; citadelle de Thành Cũ ; dépôt de Bình Định ; sculptures de Tân Kiều ; de Thủ Thiện ; vestiges de Thông Hoà ; sculptures de Čabau et de Thập Tháp ; inscriptions de Kim Ngọc, de Kim Châu. — **Quảng Ngãi** : inscriptions de Long Thành, de Châu Sa, de Phú Qui. — **Quảng Nam** : Khánh Thọ Đông ; sculptures à Phú Hưng et à Khương Mỹ, à Đông Dương ; vestiges et stèle à Hương Quê, à Trà Kiệu ; stèle de Phú Thuận ; vestiges et stèle à Lạc Thành ; monument et stèle de Bảng An ; trésor et inscriptions de La Thọ ; sculptures de Thị Bô et de Thủy Bô ; inscription de Bô Mừng ; vestiges aux Montagnes de marbre ; sculptures de la Banque de Tourane ; vestiges et stèle de Hoá Quê ; inscription de Thạch Bích ; vestiges et inscription de Dương Mông et *linga* de Tiên Tĩnh ; vestiges et inscription d'An Thái ; sculptures de Phú Lam ; Mĩ Sơn. — **Thừa Thiên** : inscriptions de Linh Thái ; grotte de Phú Gia ; vestiges et tympan de Lương Văn et de Cỗ Bưu ; image de Phú O ; vestiges à Chiết Bì ; sculpture à Tiên Non ; vestiges à Lai Bang ; tours de Liêu Coc ; tympan de Thanh Phúc ; sculptures de Thương An Xá, de Phú Oc, de Đưc Trong Ha, d'An Lỗ, de Đưc Trong ; vestiges et sculptures de Mĩ Xuyên et de Mỹ Chanh ; vestiges à Phước Tích, à Vĩnh Xương Tong ; stèle de Phú Lương ; inscription de Huế ; *rasuñ batâu* de Cón Hên ; vestiges sur l'Écran du Roi ; pagode de Confucius ; citadelle et inscription de Lai Trung ; sculpture de Làng Ngòi. — **Quảng Trị** : vestiges de Cò Thành et de Nhan Biều, inscription : vestiges dans le phủ de Triệu Phong ; vestiges à Ngô Xã Tày ; vestiges et sculptures à Đa Nghi ; vestiges à Ai Tử, à Lai Phước, à Trung An, à Phước Mỹ, à Bích Khê, à Đông Bào, à Hạ Xá, à Hà Mỹ, à An Hưng, à Phú Ang et à Phú Liên ; vestiges à Bích La Đông ; vestiges et sculptures de Phường Sơn ; vestiges à Phường Ngạn, à Phú Lưu, à Linh An et à Võ Thuận ; vestiges à Đại Hào, à Diên Ngao, à Quảng Điền, Mỹ Lộc, Văn Tường, An Trạch, Muc Lý, Lễ Huyền et Văn Hoà ; inscription de Hà Trung ; vestiges à Phường Sỏi ou Lạch

Tân; vestiges et sculptures de Trương Xá; vestiges de Liêm Công Đông. — **Quảng Bình** : inscription de Bac Hạ ou de Rồn. — **Pays Moï** : temple et inscriptions de Yañ Proñ. — **Cambodge et Laos**. — **Musées et collections particulières** : Musée de l'École française d'Extrême-Orient, du Trocadéro; collections particulières. — Conclusion.

Depuis la publication du premier tome de cet Inventaire, des découvertes importantes ont été faites en Annam, notamment celles de nombreuses inscriptions : — quelques édifices se sont ruinés ou ont été démolis : — quelques pièces ont été perdues ou déplacées : ainsi toutes les inscriptions conservées dans les Résidences ont été réunies au musée de Hanoï, et les indications de position contenues dans l'excellent inventaire dressé par M. Cœdès ⁽¹⁾ ne sont plus exactes; nous mentionnerons ces déplacements dans notre table des inscriptions. Toutes les autres modifications ou additions seront signalées dans cet Appendice suivant l'ordre même des descriptions de l'Inventaire proprement dit auxquelles elles se rapportent ou entre lesquelles elles s'intercalent ⁽²⁾.

NINH THUẬN.

P. 77. — Vestiges de **Phú Qui**. — Ces vestiges, signalés par le R. P. Durand, sont les restes d'un groupe de trois édifices complètement ruinés qui s'élevaient non loin de la chrétienté de Binh Qui, sur une petite éminence située à 800 mètres de la route, au centre du triangle formé par les hameaux de Ma Chu (Phú Qui), Tây Qui et Đông Qui (cf. carte de Phanrang au 25.000^e, édition de novembre 1910), sur l'alignement Pō Klauñ Garai — Pō Romē. Si le petit groupe était orienté régulièrement, il présenterait l'anomalie d'avoir son sanctuaire en avant de ses annexes.

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, VIII, p. 37.

⁽²⁾ Le numéro de page indiqué est celui de la page où commence la description de la région, du groupe ou de la partie de groupe visée et, dans le cas d'un point nouveau, ou d'une inscription nouvelle,

même sur un point connu, celui de la page où ce nouvel élément doit s'intercaler. Le numéro est en arrière du nom pour les points déjà étudiés, en avant pour les nouveaux.

P. 77. — Inscription de **Phú Qui**. — Elle comporte quatre lignes en *chàm*, très bien conservées, gravées sur un linteau. Le roi Paramesvara élève et dote un vihara en 1055 (977 c.) ⁽¹⁾.

P. 97. — Inscription de **Nai**, canton *chàm* de Lương Tri, huyện *chàm* de Ninh Thuận. — Le R. P. Durand a découvert en 1912 une inscription au pied du versant S.-E. de la montagne de Kadū au S.-S.-O. de la lagune de Nai. Elle a 3,20 × 4,10 et paraît en tout une réplique de l'inscription de Batāu Tablah (cf. *I. C.*, I, p. 73).

P. 97. — Une inscription que nous n'avons pu encore reconnaître nous a été signalée par M. Demougeot, agent des douanes, dans le village *chàm* voisin des tours de Hoà Lai.

Phō Klaun Garai. — P. 81. — Le groupe a été en 1908-1909 l'objet d'une série de travaux de conservation. Ils ont porté spécialement sur la tour principale et l'édifice S. A la tour principale, toutes les pièces d'accent qui menaçaient de tomber et celles chues, dont la place n'était pas douteuse, notamment les quatre *nandin* du sommet, ont été consolidées ou remplacées. Les terrassons, qui étaient à surface exactement horizontale, ont été soigneusement nettoyés et tous les joints en ont été hourdés au ciment. Ce travail nous a permis de reconnaître le mode d'aération de cette tour : il se faisait par une cheminée centrale débouchant sous la pièce terminale qui n'est supportée que par les quatre angles (fig. 21).

Il est à présumer que la tour d'entrée était aérée de même.

L'édifice S. a eu sa terrasse également nettoyée et regarnie, ses cornes, l'une tombée à terre, l'autre culbutée sur la voûte, redressées et fixées ; les joints de l'extrados ont été hourdés à nouveau en tous les points où ce travail s'est montré nécessaire. Enfin les linteaux de bois ont été remplacés par de solides poutres de teck.

KHÁNH HOÀ.

Pô Nagar de Nha Trang. — P. 113. — Le grand *sra* que nous signalions a été récemment mis en cultures et ne tardera pas sans

⁽¹⁾ Cf. FINOT, *B.E.F.E.-O.*, XV, n° 2, p. 49.

doute à cesser d'être discernable. Il paraît avoir reçu un revêtement continu de l'épaisseur d'une brique pour en rendre le fond plus régulier ou plus étanche.

P. 132. — Inscriptions de **Lai Cam**, canton de Hà Noi, phủ de Ninh Hoà. — Sur la côte O. du promontoire qui forme la baie de Binh Cang et presque en face le tram de Hoà Cat sont deux inscriptions éloignées de trois ou quatre cents mètres, à une heure de sampan au S. de Lai Cam et approximativement par Lat. 13 G 81 — Long. 118 G 71. La première est gravée sur une paroi de rocher précédant une sorte de grotte basse sous un énorme bloc de granit qui s'est brisé et a été réparé avec de la résine et des briques par les Cams, semble-t-il. Elle consiste en deux lignes de caractères de 0,08 de corps, la plus grande s'allongeant sur 2 m. 80, rapportant cette restauration au roi Jaya Parameçvaravarman I⁽¹⁾. La face du rocher est dirigée O.-N.-O. Cette grotte est à peu de distance de la berge d'un petit cours d'eau, le Ngòi Vang. L'autre⁽²⁾ est gravée sur une roche arrondie dans le lit même d'un ruisseau, auprès d'une roche plus importante. Elle ne comporte que deux lignes et occupe une surface de 0 m. 40 sur 0 m. 20. Hommage du roi Prakādharmā à Çiva (fin du VII^e A.D.)

BÌNH ĐỊNH⁽³⁾.

Qui Nhơn (Résidence). — P. 142. — A la Résidence de Qui Nhơn est entré, par les soins de M. Sandré, administrateur, un tympan trouvé en extrayant de la latérite aux environs des tours de Hung Thanh dont il semble provenir. C'est une figure de femme accroupie à l'indienne, les jambes fort mal exécutées; elle tient deux boutons de lotus. Les traits sont lourds, la bouche large, le nez épaté; la coiffure consiste en une mitre en cône curviligne avec légère arête antérieure. La pierre a les dimensions suivantes : 0,55 × 0,50 × 0,08-0,20 centimètres (fig. 130).

⁽¹⁾ Cf. FINOT, *B.E.F.E.-O.*, XV, n° 2, p. 42.

⁽²⁾ *Ibid.*, p. 112.

⁽³⁾ M. ROUGIER, des Services Civils, a signalé dans le *Bulletin de l'École* (XV, p. 471-474) un certain nombre de pièces du Bình Định, du Quảng Nam, etc., non portées à mon Inventaire, pour la plus grande part. Il y a confusion sur quelques autres. Comme inscriptions, celles de Chánh Mau sont les pièces classées sous la rubrique Đại Hữu, nom du village où elles ont été découvertes. Comme sculptures, la statue de

Bình Lâm (6) est le lion dressé indiqué I.C., I, p. 167, lig. 9; les n°s 8 et 41 ne sont qu'une seule et même pièce, le lion de Khánh Lệ (I.C., I, p. 172), et le n° 9 est le piédestal de Mỹ Thạnh décrit p. 184 et dessiné dans la figure 34. Quant à la pierre de Go Lôi (3), c'est une antéfixe d'angle à *nāga* sans intérêt et qui fut trouvée à mi chemin de Go Choi (lecture vraie des dits caractères) et des tours de Dương Long, distantes de 500 m., et dont sans doute provient ce fragment.

Furent déposées également à la Résidence par les soins du R. P. Durand deux statuettes d'orants mitrés, analogues à la figure n° 22 du dépôt de Bình Định (cf. *I.C.*, I, p. 175); elles proviennent de Đại Hữu et étaient déposées à l'église de Đại An.

Qui Nhơn. (Ville). — P. 144. — Bon nombre des pierres dont nous avons prescrit la conservation en 1907 ont été transformées en moellons et utilisées dans la construction de la nouvelle infirmerie. Celles qui ont échappé à cet acte de vandalisme (O, P, S, U, Y, Z) ont été déposées par nos soins à la Résidence, avec les fragments *a* et *b* donnés par M. Rideau au musée de l'École.

Son Triêu. — P. 155. — Le R. P. Durand y a trouvé une statue de femme assise à l'indienne, de 0 m. 87 de hauteur, les mains à plat sur les cuisses tenant chacune un attribut conique. Elle est adossée à un chevet terminé par un angle aigu. Elle est vêtue d'un sarong très court et porte une coiffure à étages; elle a un collier plat et des pendants d'oreilles frustes.

P. 157. — Idoles de **Thang Binh**, canton de Dương An, phủ de Tri Phước. — Malgré la bonne volonté du phủ, je n'ai pu avoir connaissance du *çivalinga*⁽¹⁾ signalé dans ce village par M. Rougier sur les renseignements de ses émissaires; par contre on m'a montré dans la pagode de Xóm Chùa, du hameau de Hoang Long, dépendant de ce village, à deux heures de marche à l'O. du phủ, une statuette de pierre assise et adossée à un chevet; elle a environ 0,18 × 0,12, les bras sont cassés. Le sexe de cette figurine, d'ailleurs peu intéressante, est douteux; cependant les seins paraissent forts pour ceux d'un homme.

P. 157. — Statue de **Qui Hội**, canton de Nhơn An, phủ de Tri Phước⁽²⁾. — D'après les renseignements fournis par le phủ de Tri

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 474, n° 1.

⁽²⁾ Signalée par M. ROUGIER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 474, n° 2.

Phước, il s'agirait d'une statuette bien conservée de 0 m. 50 de hauteur, dans la pagode de Seng Chiêu ; il m'a été impossible d'aller la voir.

P. 157. — Inscription de **Đại Tín**, canton de Nhơn An, phủ de Tri Phước. — Près de la pagode de ce village se trouve une inscription de 3 lignes et demie sur une pierre de 1 m. 44 sur 0 m. 40. En çam et postérieure au XIII^e siècle ⁽¹⁾.

P. 157. — Buddha de **Trung Tín**, canton de Nhơn An, phủ de Tri Phước. — Cette intéressante sculpture, signalée par M. Rougier ⁽²⁾, est une figure de Buddha, sculptée en haut d'une pierre droite à section rectangulaire qui forme le corps d'un serpent dont les sept têtes l'abritent ; elle a les mains dans le giron. Naturellement les indigènes déclarent que cette pierre a poussé toute seule et que ses cassures viennent de ce qu'elle fut foudroyée. Elle se dresse, en une hauteur de 1 m. 50, à 200 mètres de la route de Bình Định, à l'E. et près de la pagode de Văn Thành, au N. (fig. 131).

P. 166. — Inscription de **Phú Sơn**, canton de Nhơn An, phủ de Tri Phước ⁽³⁾. — Inscription d'une ligne en gros caractères, en çam et postérieure au XIII^e siècle.

P. 166. — Idole de **Lạc Hoà**, canton de Dương Minh, phủ de Tri Phước. — Un *çivalinga* est signalé en ce point, sur renseignements, par M. Rougier ⁽⁴⁾, dans la pagode de Hoà Mỹ, hameau situé à 2 kilomètres environ au N. de Bình Lâm.

P. 166. — Sculptures au village de **Chợ Phú Đà**. — Dans les jardins de ce village, qui se trouve environ à 3 kilomètres à l'O. de Gò Thị, le R. P. Durand nous a signalé, sur renseignements, un certain nombre de pierres sculptées qu'il ne nous a pas été donné d'aller repérer.

P. 171. — Idole de **Gò Thị**, village de Xuân Phương, canton de

⁽¹⁾ Signalée par M. ROUGIER, *B.E.F.E.-O.*, d'où proviennent les vases inscrits, *I.C.*, XI, p. 474. I, p. 220 ?

⁽²⁾ *Id.*, n° 5.

⁽³⁾ *Id.*, p. 473. Est-ce bien le Phú Sơn

⁽⁴⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 474, n° 7.

Quảng Nhiếp, phủ de Tri Phước⁽¹⁾. — Le R. P. Panis a exhumé accidentellement du terrain de l'église une statue intéressante, de 0 m. 68 de hauteur. C'est une figure agenouillée devant un chevet orné; la main gauche sur le genou gauche tient un chapelet, la droite élève un croc à éléphant. Elle paraît de la seconde période, mais d'une époque encore assez bonne.

Vestiges de **Khánh Lê**. — P. 172. — L'animal signalé p. 172, ligne 5, est un lion dressé dont la forme est très voisine de ceux de Dương Long, mais dont le faire est bien plus sec. Le corps porte une indication de boutons de seins humains et les reins sont vêtus d'un sampot; les yeux sont à peine cornus. Cette pièce, que nous n'avons étudiée qu'à notre dernier séjour dans la région, est enfermée dans une pagode au bord de la route d'An Nhơn, du côté N.

P. 172. — Vestiges et inscriptions d'**An Thuận**, canton de Nhơn Nghĩa, phủ d'An Nhơn. — 54. Cette inscription que nous avions cru perdue⁽²⁾, a été retrouvée dans la maison du culte de ce village par le R. P. Durand⁽³⁾ et signalée à nouveau par M. Rougier⁽⁴⁾; elle serait du ^{xii}e siècle⁽⁵⁾.

P. 172. — Citadelle éame de **Thành Củ**, village d'An Thành, canton de Nhơn Nghĩa, phủ d'An Nhơn. — Signalée par le R. P. Durand⁽⁶⁾. Sur ce point, situé à 6 kilomètres de la citadelle de Bình Định, se voient les restes d'un rempart de terre revêtu de briques, un réduit central, un ancien canal éam « Thiện Hiếu », et une chaussée avec un pagodon où est adorée une informe statue éame.

Dépôt de **Bình Định**. — P. 172. — Les troubles de 1907 ayant obligé d'ouvrir la Porte Royale, les pièces que nous y avions réunies ont été entassées sur le rempart même. L'ouverture de cette porte

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, IX, p. 618.

⁽²⁾ Cf. *I.C.*, I, p. 220.

⁽³⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, IX, p. 618.

⁽⁴⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 472.

⁽⁵⁾ HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 277, note 2, donne incidemment ce renseigne-

ment à propos d'une stèle d'An Thai qui existerait au Bình Định. Comme il ne s'en trouve pas de ce nom, une confusion semble vraisemblable avec celle d'An Thuận.

⁽⁶⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, IX, p. 618.

nous a permis de reconnaître dans le cartouche qui indique le nom de cette entrée, un fragment de rinceau *çam* utilisé par les Annamites et qui a servi de modèle pour le reste du cadre. Le décor n'en est pas nouveau et était déjà représenté dans les fragments conservés.

P. 179. — Sculpture de **Tân Kiêu**, canton de Mỹ Thuận, phủ d'An Nhơn. — Tête de Buddha signalée sur renseignements par M. Rougier ⁽¹⁾, et que nous n'avons pas eu l'occasion de repérer.

Thù Thiện. — P. 179. — A notre description des sculptures conservées dans la tour de Thù Thiện, il faut ajouter les quelques renseignements suivants, fournis par l'examen d'un groupe de figures qui illustre une conférence de feu Lemire (voir p. 267, note 5). Des deux figures supérieures, l'une, au musée Guimet, est décrite en ce point sous la lettre T. La seconde est presque semblable. Des deux du milieu, celle de gauche est décrite au même lieu sous la lettre A : celle de droite, aussi laide, n'a d'intéressant que la forme un peu spéciale de son frontal. Les deux du bas sont plus intéressantes. Le Ganega de gauche a la tête ramassée dans les épaules et se détache d'une dalle presque circulaire : sa pose est classique ; il a des pieds humains. La dernière figure est un tympan grossier qui semble représenter Indra assis à l'indienne sur une tête d'éléphant la trompe relevée à droite. Les attributs sont indistincts ; la coiffure est une sorte de tiare conique ⁽²⁾.

A 500 mètres à l'E. de la tour, sont les restes d'une pagode ruinée précédés d'un piédestal octogonal et de deux porte-hampe qui sont des *linga* utilisés. Le piédestal, à mortaise rectangulaire, sans cuve, est orné de perles et de lotus : quatre lions, malheureusement brisés, occupaient les faces opposées (pl. CXXI-F). Des deux

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 474, n° 4.

été décrites par le docteur H. Stönnér,

⁽²⁾ Ces trois pièces, actuellement au musée royal d'ethnographie de Berlin, ont

B.G.A.I., 1912, p. 495 et fig. 1 à 3.

lînga (pl. CLXXXIII-A et B), celui de l'O. est circulaire et, chose anormale, est orné à la base d'un rang de lotus de la forme spéciale chère à l'art secondaire. L'autre, plus curieux encore, est à neuf pans, et comportait également en bas un double rang de lotus. Par mauvaise chance, l'entaille pratiquée soigneusement sur l'un et l'autre pour fixer le mât, y a fait disparaître le filet du *lînga* s'il a existé. Des statues nous avaient été vaguement signalées dans ce lieu : il n'en reste plus trace aujourd'hui, pas plus en ce point que dans les deux autres pagodes du village.

P. 184. — Vestiges de **Thông Hoà**, canton de Nhon Nghĩa, phủ d'An-Nhon. — Le R. P. Durand nous signale dans ce village les ruines d'un sanctuaire où se voit un bloc sculpté d'une forme très particulière. C'est un tronc de pyramide carré et bas, dont les angles sont ornés d'une feuille. La surface supérieure aurait pu recevoir une statue ou mieux son piédestal. La pièce a 2 m. 07 de côté et une épaisseur d'une soixantaine de centimètres. Aux environs de ces restes, se voient de nombreux tertres où des débris de briques affleurent.

Čaban. — P. 198. — Le *makara* indiqué par le R. P. Durand et mentionné p. 202 (fig. 32), est en réalité la belle tête d'un lion dont le corps paraît enterré sous les décombres et les racines de l'arbre, poussé au-dessus.

Le tombeau de **Võ Thánh**, où se trouve cette pièce, s'élève sur les fondations d'une tour octogonale éame, et les murs de latérite qui l'entourent ne semblent pas avoir une autre origine.

Thập Tháp. — P. 207. — Les sculptures intéressantes qui se trouvaient en ce point ont été détruites, à l'exception du tympan L, de la statuette O, et d'une partie de la pièce à rosaces H, pour fournir des matériaux à de nouveaux aménagements de la pagode. C'est une preuve nouvelle de la nécessité du transport, pour toutes les pièces isolées, dans un musée de conservation.

P. 217. — Inscription de **Kim Ngọc**, village de Thanh Sơn, canton de Văn Sơn, huyện de Hoà An. — 33. Cette inscription qui paraissait perdue sous le nom de (Làng) Kiêm Ngọc (*I. C.*, I, p. 220), a été retrouvée par M. Rougier ⁽¹⁾.

P. 217. — Inscription (33) de **Kim Châu** (localisation incomplète), désignée dans l'inventaire sous le nom fantaisie de Kim Châu (*I. C.*, I, p. 220). La perte de cette inscription est confirmée par le renseignement suivant recueilli par M. Rougier : elle aurait été enlevée de la pagode par un prêtre indigène. Par contre notre collaborateur a retrouvé dans celle-ci un support de *lînga* ⁽²⁾.

QUẢNG NGÃI.

P. 223. — Inscription de **Long Thành**, canton de Phổ Văn, huyện de Đức Phổ. — Cette inscription, en assez bon état, est gravée sur un rocher au bord de la mer, près de la pointe Sa Hối. Elle mesure 1 m. 70 x 1 m. 30 et comporte dix lignes de caractères dont le corps a 0 m. 05 de hauteur. Elle a été signalée par M. Vinet, agent des douanes, et estampée par le R. P. Durand ⁽³⁾. Près de cette inscription et sur la face d'une roche voisine sont quelques caractères effacés.

Inscription de **Châu Sa**. — P. 236. — Sanskrit et çam : commémoration de la fondation en 893 (815 ç.), par un haut fonctionnaire çam, d'un *lînga* nommé Indradeva, et en 903 (825 ç.), par le même, d'une image de Çiva sous le nom de Çri Çankareça ⁽⁴⁾.

P. 237. — Inscription de **Phu Qui**, huyện de Bình Sơn. — Pierre inscrite de trois lignes tronquées, en çam, ne donnant qu'une énumération de rizières ⁽⁵⁾.

QUẢNG NAM.

Khánh Thọ Đông. — P. 244. — Le Buddha inscrit signalé en ce point a été transporté par les émissaires de M. Rougier à Faifo et s'est perdu depuis.

Phú Hưng. — P. 245. — M. Ferez, garde principal, qui fut pendant quelque temps délégué au poste administratif de Tam Kỳ, nous a signalé un certain nombre de pièces çames dans la pagode « de la Mare des lotus » à Phú Hưng. Les clichés qu'il nous en a envoyés permettent d'y reconnaître .

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 472.

⁽²⁾ *Id.*

⁽³⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, IX, p. 443 et p. 618.

⁽⁴⁾ Cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 282.

⁽⁵⁾ Découverte par M. Rougier, *B.E.F.*

E.-O., XI, p. 474.

Une figure de Brahmā, à trois têtes visibles, fragment d'un tympan;

Un Gaṇeça avec tiare ou *mukuta* à plusieurs étages de décor, dans la pose classique, et qui, contre l'ordinaire, possède ses deux défenses;

La moitié supérieure d'un tympan représentant un Çiva combattant analogue aux deux pièces qui semblent provenir de Trà Kiệu;

Deux *dvārapāla* dont l'un appuyé sur une massue;

Plusieurs *apsaras*;

Des lions, dont l'un paraît ancien, et une sorte d'antéfixe en forme d'oiseau devant une espèce d'applique;

Toutes pièces qui semblent provenir, autant qu'on peut juger d'elles à travers les déplorables restaurations annamites, d'un édifice de la période secondaire.

P. 267. — Khương Mỹ. — M. Ferez a également trouvé à Khương Mỹ un tympan analogue à celui représenté figure 53, page 267, tome I, entier sauf le *garuḍa*.

Đồng Dương ⁽¹⁾. — P. 281. — Dans un des tertres de décombres que nous avons signalés aux environs du grand temple a été trouvée par M. Rougier ⁽²⁾ une admirable statue (Musée de Hanoï : D 22.101). C'est une figure de bronze, fondue à cire perdue, d'une exécution très remarquable, debout, les avant-bras en avant; elle était sans doute dressée sur un support formé d'un double bouton de lotus. Est-ce une pièce d'importation? Est-elle réellement ĉame? Le *bodhisattva* donné par Mgr. Van Cammelbecke ⁽³⁾ montre à quelle maîtrise les ĉams étaient arrivés dans l'art du bronze, au moins pour les

(1) Le mot Dương, dans le nom Đồng Dương, est une déformation méridionale du mot Dàng signalé par le R. P. CADIÈRE (*B.E.F.E.-O.*, V, p. 494); Đồng Dương a donc le sens de « plaine sacrée ».

(2) Cf. *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 470 et fig. 42, 43, et *B.C.A.I.*, 1912, p. 211 et pl. IX.

(3) Cf. *I.C.*, I, p. 573, fig. 133.

petites pièces. Cette belle figure est entrée par les soins de M. Rougier au musée de l'École.

P. 283. — Vestiges et stèle de **Hương Quê**, canton de Xuân Phú Trung, huyện de Quê Sơn⁽¹⁾. — Ces vestiges, découverts par M. Rougier, se trouvent près du centre administratif du huyện. On y voit un Nandin, une cuve à ablutions circulaire (0 m. 80 de diamètre), un tympan sculpté et une statuette de femme. Celle-ci, de 0 m. 35 de hauteur, aux seins volumineux, porte une tiare incomplète. Quant au tympan, il figure une divinité dansante, vêtue d'un pagne avec pan en avant; une ceinture passe sous les seins qui sont forts; elle porte en outre un collier et est coiffée d'une tiare. Deux petits assistants l'accompagnent. Hauteur du tympan: 0 m. 90. Un puits voisin contiendrait d'autres sculptures.

P. 283. — Inscription de **Hương Quê**. — La stèle mesure 1 m. 45 × 0 m. 60 × 0 m. 50 et est inscrite sur deux faces de A, 24; B, 25 lignes. Elle est en cam. L'invocation au dieu Harinandalingeçvara est due au Pu lyañ Çrī Jayasimhavarman, en 1111 (1033 ç.)⁽²⁾.

Vestiges et inscriptions à **Trà Kiệu**. — P. 288. — M. Rougier⁽³⁾ y a découvert une dizaine de sculptures non encore signalées, une stèle de 2 mètres, martelée et dressée en place (?), et une autre dans la pagode du village.

Au même point aurait été trouvée et de là transportée à Faifo, d'où elle entra au Musée de Hanoï sous la cote D 311.12, une ancienne statue nettement khmère dont la présence en ce lieu étonne. C'est une figure debout qui put avoir quatre bras et dont le torse est couvert d'une série de rangées de petits personnages assis; une file d'autres plus importants posaient sur le sampot, dont l'indication est franchement khmère comme cette disposition de figurines.

P. 307. — Inscription de **Trà Kiệu**. — De Prakacādharmā. C'est un bloc cubique de 0 m. 40, de basalte noir, inscrit de 4 lignes sur une face⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 43.

⁽²⁾ *Id.*, p. 14-15.

⁽³⁾ Cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 262.

⁽⁴⁾ *Id.*, p. 263.

P. 307. — Inscription de **Phú Thuận**. — Outre les vestiges déjà signalés en ce point, une stèle y a été découverte par le docteur Barge, de Faifo, de 0 m. 90 × 0 m. 70. Invocation au dieu Bhagyakantēvara. Cette inscription, par l'écriture, semble du viii^e ou du ix^e siècle çaka⁽¹⁾.

Vestiges de **Lạc Thành**. — P. 309. — La route nouvelle passe auprès d'une pagode dont les pilastres d'entrée contiennent des briques ciselées : on y trouve également un fragment de piédestal sans intérêt : le tout provient sans doute du monument voisin.

Inscription de **Lạc Thành**. — P. 310. — La face cachée est inscrite : elle comportait 22 lignes, 15 en sanskrit et 7 en çam. On y lit seulement le nom de Bhadravarman et la date 910 (832 ç.)⁽²⁾.

Groupe de **Băng An**. — P. 310. — Ce monument a souffert depuis notre première étude en 1900, et l'établissement d'une route voisine semble bien avoir contribué à ces dégradations. Si l'édicule S.-O. s'est ouvert par le haut, ce qui ne peut être attribué qu'à l'action du temps et de la végétation, par contre le *gajasinha* a été culbuté et brisé, et l'édicule antérieur N.-E., dont il ne restait d'ailleurs que quelques pans de mur maintenus dans le lacis des racines d'un ficus, a été si complètement détruit qu'on ne peut plus distinguer même le lieu de son emplacement. La couleur rouge de la route ne laisse pas de doute sur l'emploi de ses décombres.

Par contre deux fragments ont été déposés par une main pieuse dans la grande tour : l'un est un *rasaṇbatāu* de forme ordinaire, mais avec l'indication de quatre pieds (pl. CXXVII-E)⁽³⁾ ; l'autre est une figure d'*apsaras*, pièce d'accent, dont la place n'apparaît pas nettement dans la construction.

P. 313. — Stèle de **Băng An**. — Une petite stèle a été trouvée par M. Huber, près du groupe de Băng An. Elle mesure 0 m. 77 × 0 m. 46 et comporte 15 lignes sur la face A, 17 sur la face B. Le début et la fin des lignes sont effacés par l'aiguillage des outils et la face B est mutilée⁽⁴⁾. Sanskrit et quelques lignes en çam. Invocation au dieu Çriṇaṇēvara (8. ç.) au nom du roi Bhadravarman II⁽⁵⁾.

(1) Cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 40. diqués par erreur comme détachés.

(2) *Id.*, p. 283.

(4) Cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 5.

(3) Les pieds ont peut-être été in-

(5) *Id.*, p. 269.

P. 313. — Vestiges et trésor de **La Thọ**, canton de Ha Nòng Trung, phủ de Điện Bàn. — M. Rougier⁽¹⁾ a trouvé dans un tertre de briques qui marque dans les terrains de ce village l'emplacement d'un ancien monument cham, un trésor composé des pièces suivantes (Musée de Hanoï : D 22. 711) :

1° Un collier de 12 grains d'or, retenus par un lien très friable d'argent et d'étain;

2° Une bague en or, d'un dessin élégant, avec saphir;

3° Un saphir pouvant avoir appartenu à une bague semblable;

4° Un petit plat d'argent assez creux, dont certaines parties sont dorées; l'intérieur est orné de deux poissons en relief; inscription très effacée;

5° Une patène mince et très polie, d'un alliage où l'argent domine, inscrite;

6° Une aiguière d'argent dont le col manque, également inscrite.

A côté de ce tertre, sous un pagodon, sont quelques pierres sculptées dont un bas-relief figurant Lakṣmī sous les éléphants la trompe levée.

P. 313. — Inscriptions de **La Thọ**. — Le plat, la patène et l'aiguière offrent des inscriptions indiquant que les deux dernières pièces, au moins, étaient consacrées au dieu *Grivanāntareçvara*; celle de l'aiguière comporte 2 lignes.

Thi Bô. — P. 314. — Malgré une correction de nom aimablement proposée par M. Rougier (*Bà Mẹ Thủy Bô*, déesse de la Maternité, canton d'An Thái, phủ de Điện Bàn), nous ne croyons pas devoir modifier ce nom, au moins jusqu'à plus ample informé; car M. Rougier ne paraît pas avoir vu la pièce à laquelle se rapporte le nom qu'il propose, et la différence de canton et de phủ semblerait indiquer qu'il s'agit là plutôt d'un fragment nouveau, qu'il y aurait lieu de repérer et de décrire avant classement.

⁽¹⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 471, et *B.C.A.I.*, 1912, p. 244 et pl. VIII.

Inscription de **Bô Mung**. — P. 316. — Un ministre d'Indravarman II dédie une statue d'Umā et des images de Çiva sous le vocable Mahāliṅga, en 889 (811 ç.)⁽¹⁾.

Montagnes de marbre. — P. 316. — Une grotte contenant des briques éames nous fut signalée récemment par le docteur Sallé, de l'Infanterie coloniale, dans le groupe de rochers qui s'élève en face de la station, du côté de la terre.

Banque de Tourane. — P. 334. — Les sculptures que nous avons signalées à la banque de l'Indochine à Tourane ont été depuis transportées dans la propriété de M. Gravelle, aux environs de la ville.

P. 334. — Vestiges et stèle de **Hoá Quê**. — Au S. de Tourane, près du poteau 74 de la ligne télégraphique de Tourane à Saïgon, M. Rougier² a découvert des vestiges de monument, avec des sculptures intéressantes, un Gaṇeça et un Skanda assis sur son paon, mais défiguré par les restaurations annamites, et la stèle qui suit.

P. 334. — Inscription de **Hoá Quê**. — 1 m. 20 × 0 m. 63 × 0 m. 30. Inscrite sur les quatre faces. A, invocation et 17 lignes, en sanskrit; B, 19 lignes en sanskrit; C, 17 lignes en sanskrit; D, 19 lignes en çam, plus un *çloka* en sanskrit; en outre quelques *graffiti* en çam. Fondation par une famille alliée à la race royale en l'honneur de Çiva, sous le règne de Bhadravarman II, et contenant des dates de 898 à 909 (820 ç. à 831 ç.)⁽³⁾.

P. 336. — Inscription de **Thạch Bích**, « muraille de pierre ». — Rocher inscrit sur les bords du Sông Thu Bồn, à 4 heures en amont de Nong Sơn, découvert par M. Rougier⁽⁴⁾. Cette inscription présente 2 lignes de 2 mètres de long en caractères de 15 centimètres de hauteur de corps, très effacés. Le roi Prakāçadharma consacre un Çiva : un *liṅga*, peut-être dressé dans le lit du torrent et baigné perpétuellement par ses eaux. Fin du VII^e siècle sans doute.

P. 336. — Vestiges et inscription de **Dương Mong** découverts par M. Rougier (localisation incomplète).

P. 336. — Inscription de **Dương Mong**. — Deux lignes nettes en sanskrit gravées sur la tranche d'un socle. Prakāçadharma érige un sanctuaire à Viçṇu. Fin du VII^e siècle sans doute⁽⁵⁾.

(1) Cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 269.

(4) *Id.*, p. 264.

(2) *Id.*, p. 285.

(5) *Id.*, p. 262.

(3) *Id.*

P. 336. — *Linga* de **Tiên Tĩnh** ⁽¹⁾ (localisation incomplète) découvert par M. Rougier. — Il existe en ce point une cuve à ablutions taillée à même la pierre du sol, et où se dressait sans doute un *linga* qu'arrosait perpétuellement une source.

P. 336. — Vestiges et inscription d'**An Thái** (localisation incomplète), découverts par M. Rougier ⁽²⁾.

P. 336. — Inscription d'**An Thái**. — Stèle de 1 m. × 0 m. 48, inscrite en sanskrit de prose et de vers sur deux faces : A, invocation, plus 43 lignes ; B, 9 lignes. Fondation en l'honneur d'Avalokiteçvara en 902 (824 ç.) ⁽³⁾.

P. 336. — **Ph^u Lam**. — M. Ferez nous a signalé dans un nouveau point, le poste de Phú Lam à 15 kilomètres de Đồng Dương, deux fragments d'une statue éame en pierre, et, dans la pagode du village, des bronzes de 10 à 25 centimètres, à haute coiffure pointue et qui passeraient pour être de même origine.

P. 338 et 353. — **Mĩ Sơn A₁**. — En 1912, instruit par les découvertes des dépôts sacrés dans les tours de Nha Trang ⁽⁴⁾, nous avons tenté la recherche de celui qu'on pouvait supposer encore caché au fond de la tour A₁. Bien que le piédestal montrât des traces d'effraction — la cuve à ablutions notamment avait été culbutée sur le côté —, il restait encore en place des parties trop importantes de ce piédestal pour qu'on pût admettre la tentative folle d'une fouille si hasardeuse au-dessous de ces blocs pesants, et ce n'est qu'un scrupule de conservation qui nous avait empêché de tenter cette recherche en 1903 : n'ayant alors aucune raison pour attribuer à la tradition annamite plus de foi sur ce point que sur tant d'autres où elle semblait erronée, nous ne nous étions pas cru autorisé à modifier la moindre partie de l'admirable document archéologique que constitue la tour A₁. La situation devenue différente, nous avons démonté pièce

⁽¹⁾ Cf. HUBER et ROUGIER, *B.C.A.I.*, 1912, p. 213.

⁽³⁾ *Id.*

⁽²⁾ Cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 277.

⁽⁴⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, VI, 294.

à pièce ce piédestal ; nous en avons rangé les éléments le long des parois de la tour, et nous avons pu effectuer la fouille nécessaire, jusqu'au sol vierge, c'est-à-dire à 3 m. 35 au-dessous du sol intérieur, ou 1 m. 35 au-dessous du niveau de la cour A.

Notre tentative fut complètement infructueuse et ne servit qu'à révéler un détail assez curieux de la pensée čame ancienne, sentiment que nous ne connaissions encore que chez les Čams modernes.

Ceux-ci ne réparent jamais leurs monuments ou leurs *kut* après les déprédations des Annamites. Ils semblent considérer la divinité comme aveugle et incapable de discerner l'intention pieuse du réparateur⁽¹⁾. De même nous avons constaté à Mí Son qu'à l'époque lointaine intermédiaire entre la construction du sanctuaire, début du vi^e siècle, et l'installation du piédestal actuel⁽²⁾ qui paraît contemporaine de A₁₀, par suite sans doute du ix^e ou du x^e siècle, une fouille profonde a été exécutée au centre de la tour, dans l'intention évidente, et malheureusement couronnée de succès, de s'emparer du dépôt sacré. Un nouveau dépôt n'y a pas été remplacé par les restaurateurs, et l'excavation même ne fut pas remaçonée. Les Čams se sont contentés de rejeter dans le trou les déblais de la fouille, notamment des dalles minces qui semblent avoir formé la logette du dépôt, et c'est sur ce remblai simplement pilonné qu'ils ont installé leur nouveau piédestal ; la valeur de celui-ci est d'autre part trop grande pour qu'on attribue à un simple désir d'économie la grossièreté de cette réparation.

La même fouille nous a permis de reconnaître la présence d'un dallage de pierre qui nous avait échappé lors de notre grande étude et de corriger une erreur de notre relevé ; les deux couloirs O. et E. ne sont pas pareils comme nous les avons indiqués dans la planche LXX : la voûte du couloir oriental part de 0 m. 40 environ plus bas que celle de l'entrée O.

(1) L'argument que j'ai souvent tenté d'invoquer, tiré du contentement qu'éprouverait le dieu à voir sa demeure remise en état, lorsque j'avais quelques travaux de consolidation à y faire, n'a jamais porté.

(2) HUBER (*B.E.F.E.-O.*, XI, p. 265) rapporte au piédestal la lecture de la stèle X de Mí Son et la date 653 ç. ; nous avons dit, p. 8, note 4, pourquoi nous croyons cette attribution erronée.

Mĩ Sơn A₁₃. — P. 351. — Nous avons reconnu également la présence d'un évent au-dessus du vestibule de A₁₃.

Mĩ Sơn A'₁. — P. 358. — La lecture de la stèle X (74) semble indiquer que le piédestal de la tour A'₁, et par suite cette tour elle-même, auraient été consacrés à Lakṣmī; la réédification du piédestal et peut-être alors la construction de l'édifice A'₁, dont les ruines subsistent, seraient alors de 751 (653 ç.).

Mĩ Sơn B₁. — P. 377. — Profitons enfin de cette occasion pour rectifier une erreur qui nous a échappé dans l'attribution de la belle statue accroupie trouvée dans la cour D. Ce ne peut être, comme nous l'avons proposé⁽¹⁾, la divinité de Mĩ Sơn B₁ primitif, car l'inscription IV, de 679, mentionne pour cette idole le don d'un *koça*, ce qui implique nécessairement qu'il s'agit d'un *līnga*.

Inscriptions de **Mĩ Sơn A.** — P. 357. — M. Huber a réussi à lire dans la face B de la stèle 73, II de Mĩ Sơn⁽²⁾, le nom de Prakācadharma. La stèle 75 (X de Mĩ Sơn)⁽³⁾ rappelle la consécration d'un autel luxueux à Lakṣmī par Naravāhanavarman, qui peut être un nom de Vikrāntavarman, en 731 (653 ç.). Nous avons discuté (p. 8, note 1) l'attribution de cette stèle au sanctuaire A₁ et avons proposé de la rapporter au sanctuaire A'₁.

THỪA THIÊN.

Inscriptions de **Linh Thái**, 409 et 410. — P. 511. — Feu Huber y lut la date de 1189 (1111 ç.)⁽⁴⁾.

P. 511. — Grotte de **Phú Gia** ⁽⁵⁾, huyện de Phú Lộc. — Cette excavation, qui paraît taillée de main d'homme, précédée de deux marches et de deux pylônes de pierre, dont un seul subsiste, est attribuée par la tradition aux Āms.

⁽¹⁾ Cf. I.C., I, p. 378, fig. 83, et lig. 32 et 33 de la page 377.

⁽²⁾ Cf. HUBER, B.E.F.E.-O., XI, p. 264.

⁽³⁾ Id., p. 265.

⁽⁴⁾ Cf. HUBER, B.E.F.E.-O., XI, p. 260, note 1.

⁽⁵⁾ Nous devons les renseignements consignés dans les compléments aux pages 511 à 522 à M. EBERHARDT, précepteur de l'empereur d'Annam, qui a bien voulu nous faire profiter de ses longues et heureuses recherches au Thừa Thiên.

P. 512. — Vestiges et tympan de **Lương Văn**, canton de Lương Văn, huyện de Hương Thủy. — Cet amas de briques, qui semble creux, se trouve près du Đại Giang au S. par 18 G 25 et 117 G 06. Tout à côté, dans un petit pagodon annamite, se voit un beau tympan qui montre Çiva dansant sur une victime entre deux assistants. Le Dieu a 14 bras, dont deux sont ramenés par devant ; les autres, dressés en auréole autour de lui, semblent placés en des *mudra* différentes, ou porter des attributs divers. La coiffure est le chignon classique à étages de l'art primaire. Le sampot, qui descend jusqu'au-dessus des genoux, a deux pans latéraux flottants. Les bijoux consistent en colliers, bracelets de poignets et de chevilles. Le personnage terrassé s'appuie sur les bras. Sa coiffure est du même type ; il a des boucles d'oreilles. Des deux assistants agenouillés, celui de la droite du dieu a les mains jointes devant la poitrine, l'autre les mains croisées.

P. 512. — Vestiges et tympan de **Cổ Bru**, même huyện (18 G 305 — 116 G 875). — Dans un miéu voisin du tertre des ruines se trouvent une cuve à ablutions, une partie du piédestal, et une image fort grossière ébauchée sur une dalle arrondie de 1 m. 60 de haut sur 0 m. 70 à la base. Cette figure accroupie, sans traits au visage, pourrait n'être pas čame, mais la cuve à ablutions montre qu'on ne peut attribuer d'autre origine aux vestiges voisins.

P. 512. — Image de **Phú O**, même huyện (18 G 32 — 116 G 86). — Cette représentation, également grossière et par suite également suspecte, est sculptée sur une pierre de 0 m. 76 sur 0 m. 40 de large. Elle figure un personnage assis à l'indienne sur une fleur de lotus dont la tige va se perdre de côté.

P. 512. — Vestiges de **Chiêt Bi**, huyện de Phú Vang (18 G 325 — 116 G 965). — A côté du tertre de décombres se voit un beau fragment de piédestal ciselé qui paraît appartenir à l'art cubique.

P. 512. — Sculpture de **Tien Non**, canton de Mau Tai, même huyện (18 G 33 — 116 G 935, dans l'anse de la rivière de Hué en face du Mang Cá, le saillant N.-E. de la citadelle annamite). — A l'entrée d'un miéu est dressé un *gajasingha* (?) de pierre, collier de grelots au cou.

P. 512. — Vestiges de **Lai Bang**, huyện de Hương Trà. — Le village lui-même est sur la rive orientale du Bồ Giang par 18 G 33 et 116 G 77,5. Il y eut là deux tours complètement ruinées.

P. 514. — Tours de **Liêu Coc**, même huyện. — Les restes de ces deux tours s'élèvent par 18 G 34,75 et 116 G 87,5 sur la rive S.-O. d'un canal qui se jette dans le Bồ Giang. Elles sont orientées à l'E., un peu N. La tour septentrionale est complètement ruinée. La tour S. conserve une partie de ses murs O. et N., et l'on distingue dans sa fausse porte N. des colonnes octogonales à bague. Le départ de la voûte apparaît et indique un tambour vertical. Bien qu'aucune ciselure n'existe sur les quelques parois conservées des deux édifices, le détail de la porte paraît indiquer un groupe d'art cubique : cependant le peu d'épaisseur des briques semblerait marquer une moindre ancienneté.

P. 514. — Tympan de **Thanh Phúc**, huyện de Quảng Điền. — Ce tympan fort intéressant est le seul reste d'un sanctuaire qui semble s'être dressé à la pointe déterminée par la rivière de Hué et le canal de Bồ Giang. Le miéu où se trouve actuellement le tympan sur le bord de la rivière (18 G 38,5 — 116 G 83) doit par suite ne pas être très éloigné de la position du sanctuaire disparu.

Ce tympan, signalé par M. Aurousseau, pensionnaire de l'Ecole, est une nouvelle version du soulèvement de la montagne par Rāvana, scène que nous avons déjà trouvée au tympan de Mĩ Sơn F₁, mais qui ne nous y était parvenue qu'en fragment (cf. *I. C.*, I, fig. 95, p. 425). Ces deux pièces semblent d'ailleurs contemporaines : la seconde

présente en effet, disposition fort intéressante et qui montre bien combien alors le rôle des divers éléments d'architecture est mal compris, une figuration de linteau sculpté sous le décor principal du tympan ; or l'ornementation de ce linteau est analogue dans ses grandes lignes et identique par le faire aux linteaux anciens trouvés à Mĩ Son.

Le génie, au *mukuta* près, est identique comme pose et comme corps à celui de F₁ ; il a quatre jambes, une dizaine de têtes superposées en profils, et vingt bras ; deux des bras sont appuyés sur la hanche ou sur la cuisse ; les deux plus élevés paraissent avoir les mains jointes ; les deux suivants supportent spécialement la montagne et peut-être tiennent un serpent sur lequel elle reposerait en partie (?) ; les autres bras contribuent au même effort, mais la montagne n'est plus indiquée que par un simple trait.

Çiva est assis tranquillement sur un trône, les deux jambes à demi croisées. Il est accompagné de son cortège habituel : à sa droite, Umā debout a devant elle l'enfant nu ; Viṣṇu, reconnaissable à ses quatre bras, vient ensuite ; à la gauche du dieu arrive grand train Nandin, la queue en l'air, tandis qu'au-dessous Brahmā, avec trois têtes visibles, est dressé sur un bouton de lotus. Dans l'angle inférieur est un ascète, accroupi, les genoux soutenus d'une corde, tandis que du côté opposé se voient : en bas un éléphant qui passe, au-dessus deux personnages dont l'un joue d'une sorte de harpe analogue à celle du tympan de Phòng Lê (fig. 114, p. 410).

Costumes et bijoux ne présentent rien de spécial ; les coiffures, sauf celles de Rāvaṇa et des musiciens, sont les hauts chignons ordinaires de la première période. Les attributs sont peu distincts, étant très petits ; notons cependant la présence dans les mains de Brahmā d'un vase à long col. Çiva seul porte le cordon brahmanique.

Il est à remarquer que Gaṇeṣa et Skanda ne sont pas représentés ici ; le petit temple si curieux de Mĩ Son F₁ fait défaut également ; par contre, le serpent, dont la présence et le rôle sont assez peu compréhensibles, figurait déjà, mais dans une place moindre et peut-être d'une façon épisodique, dans le tympan cité.

P. 514. — Sculptures d'An Thanh Tung, même huyện (18 G 37,5 et 116 G 91,5). — On trouve en ce point : une petite statue féminine à quatre bras de 0 m. 90 de hauteur, qui semble avoir subi des restaurations annamites ; une pièce circulaire ornée de beaux lotus, qui paraît taillée pour s'assembler sur un angle carré et pourrait peut-être correspondre à la base d'un pilier de dais abritant le piédestal d'une divinité ; et un élément encore plus énigmatique. C'est un piédroit de fausse porte, orné au chapiteau d'un motif de feuille retombante ciselée, analogue au décor de feuilles des piliers à contrecourbes de l'art primitif. Il est percé, dans le bas de la pièce et sans doute vers le milieu du pilastre en hauteur, d'un trou circulaire axé entouré d'un décor de lotus. Faut-il y voir l'orifice d'un *soma-sūtra* légèrement biais comme il arrive fréquemment ? Faute d'avoir vu la pièce même, nous ne pouvons en décider.

P. 514. — Vestiges de Thương An Xá, huyện de Phong Điền (18 G 37,5 et 116 G 77,5). — Les quelques monticules de décombres qui subsistent contiennent différentes parties de piédestaux, dont une cuve à ablutions à quadruple écoulement intérieur et un *linga* sur sa cuve avec laquelle il est monolithe. Sur le bord de la rivière de Bang Giang est une statue qui semble un Gaṇeṣa à trompe brisée (?).

P. 514. — Vestiges de Phú Oc, huyện de Hương Trà. — Ce village est au S.-O. du Bồ Giang, par 18 G 37,5 et 116 G 81. Sur l'emplacement du monument, se voit, au milieu des briques non utilisées par le village, un tympan nu.

P. 514. — Vestiges de Đực Trong Ha, huyện de Quảng Điền (18 G 38,5 — 116 G 83). — Tertre de décombres et pierre sculptée qui forme marche à un miéu voisin.

P. 514. — Vestiges d'An Lô, huyện de Phong Điền (18 G 38,5 — 116 G 79,5). — Simple tertre de décombres.

P. 514. — Vestiges de Đực Trong, huyện de Quảng Điền

(18 G 46,5 et 116 G 79). — Devant le tertre de décombres se dressait autrefois une stèle gravée sur les quatre faces qui fut portée par eau au village de Hai Hàng, au pied des montagnes ; elle est enfouie maintenant sous les alluvions.

Vestiges et sculptures à Mĩ Xuyên (18 G 49 et 116 G 65). — P. 516. — Aux renseignements fournis par le R. P. Cadière sur les sculptures trouvées en ce point. M. Eberhardt propose d'ajouter la présence d'une statue à huit bras, tenant des attributs, qui paraît avoir subi, comme celle déjà signalée, des restaurations annamites (hauteur 1,20, base 0,76). Dans la rizière à côté de la rivière se trouve, sur une petite digue, un morceau de piédestal richement sculpté (0,80 × 0,67).

P. 514. — Vestiges et sculptures de Mỹ Chanh, canton d'An Thu, phủ de Hải Lang. — Un tertre de décombres à côté de la gare de Mỹ Chanh est accompagné d'un Nandin accroupi d'une bonne exécution, mais dont la tête est cassée (0,20 × 0,60), et d'un linteau qui dut être réemployé (1,75 × 0,58 × 0,21).

P. 514. — Vestiges de Phước Tich, même phủ (18 G 49 et 116 G 62,5). — De l'autre côté de la rivière existe un autre linteau analogue au précédent.

P. 514. — Vestiges et sculptures de Vĩnh Xương Tong, huyện de Phong Điền (18 G 50,5 et 116 G 84). — Tertre de décombres et trois dalles finement ciselées tout autour sur la tranche (0,90, 1,00 et 0,79).

Stèle de Phu Lương. — P. 515. — La stèle est située par 18 G 57,5 et 116 G 89. Elle est accompagnée d'une stèle anépigraphie et d'une curieuse dalle carrée, percée d'un trou circulaire entouré d'une rangée de lotus simplement épannelés. J'ignore le rôle de cette pierre.

Inscription de **Phu Lương** (112). — P. 515. — C'est une donation en une des années de 908 à 917 (83. c.) sous le roi Bhadravarman II; à une image de Giva désignée par Dharmalingeçvara⁽¹⁾.

P. 515. — Inscription de **Huế**. — Fragment de dalle inscrite qui a servi de support de colonne dans une pagode située au S. de celle de la congrégation de Fou Kien, à Huế. Signalée par M. Eberhardt. Ce sont les 7 dernières lignes, incomplètes, d'une inscription sanskrite qui contient le nom de la ville de Kandarpapura, capitale vrai semblable du roi Kandarpadharma. Stèle du début du vi^e siècle sans doute ⁽²⁾.

P. 515. — **Cồn Hén** (île des coquillages), près de Huế. — Un très intéressant *rasui baiñu* a été découvert en ce point; il fut signalé par le R. P. Cadière ⁽³⁾. Plus orné que d'ordinaire, il possède quatre pieds qui supportent un petit entablement; sur la face antérieure du support est un atlante assis à l'indienne, sur chaque côté un éléphant debout, en arrière un bouquet de lotus.

P. 515. — Vestiges sur l'**Écran du Roi**, près de Huế. — Découverts par M. Eberhardt ⁽⁴⁾, ces vestiges consistent en un large emmarchement qui part, en bas, d'une chaussée en grande partie détruite, pour aboutir, en haut, à une petite terrasse carrée, soubassement possible d'un sanctuaire léger.

Au N.-O. de la pointe opposée, cinq terrasses concentriques, la dernière circulaire, sont coupées par quatre rampes perpendiculaires, plus importantes sur l'axe N.-S. Il est probable que ces différents vestiges sont d'origine çame, mais on ne peut l'affirmer.

Page 515. — Enfin la pagode dite de Confucius s'élève sur un tertre de vieilles briques qui paraissent les dernières traces d'un édifice çam ⁽⁵⁾.

P. 515. — Citadelle çame et stèle de **Lai Trung**, canton de Thanh Càn, huyện de Quảng Điền. — En ce point, signalé par M. Rougier ⁽⁶⁾,

⁽¹⁾ Cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 283.

⁽²⁾ *Id.*, p. 259.

⁽³⁾ Cf. *B.E.F.E. O.*, VII, p. 352, fig. 32 et 33.

⁽⁴⁾ Cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 23.

⁽⁵⁾ *Id.*, p. 24.

⁽⁶⁾ *Id.*, p. 15.

n'existent plus que les restes assez vagues d'une citadelle, mais on y voit une stèle assez bien conservée.

P. 515. — Inscription de **Lai Trung**. — Stèle de 0 m. 95 × 0 m. 47 × 0 m. 31. A et B, 14 lignes; C et D, 17 et 12; la face B est illisible. L'inscription, en sanskrit et en cham, rappelle une fondation faite au temps de Jaya Indravarman III par un grand seigneur cham dans la ville de Çri Amarendrapura, en 919-920 A. D. ⁽¹⁾.

P. 522. — Sculpture de **Làng Ngoi**. — Sur la haute rivière de Cubi, chez les Moïs, à une journée de sampan au-dessus de Cubi, se voit une stèle de 2 m. de haut et de 0,40 de base. Elle est ornée sur une seule face d'une représentation de stupa analogue à la figure 7.

QUẢNG TRỊ.

Vestiges de **Cò Thành** et **Nhan Biêu**. — P. 526 et p. 528. — D'une note de de M. de la Susse sur Cò Thành⁽²⁾, sans doute les restes de la ville de Trivikramapura ⁽³⁾, il résulte qu'un tertre éventré au lieu dit **Đông Giáp**, dans les terrains du village de **Nhan Biêu**, a révélé une partie des murs d'un édifice et a donné une fine statue de Viṣṇu, « aux moustaches roulées, aux larges yeux. Le torse est nu et le bas du corps est vêtu d'une étoffe enroulée autour des hanches, qui est retenue par une ceinture dont les bouts retombent en plis gracieux sur le devant, avec ceux de l'étoffe. Des quatre bras du dieu, il ne subsiste plus que deux, les deux autres étant cassés au coude. Celui de droite tient un fruit ou une boule; celui de gauche tient le bâton dont on aperçoit l'arrachement sur la plinthe, » qui est conservée dans un pagodon annamite voisin. Au lieu dit **Tây Giáp** se trouve un tertre, un *lînga* avec sa cuve à ablutions et une stèle, celle dont la description suit; plus loin se trouve peut-être la base d'une autre; en arrière est un petit bois impénétrable qui pourrait contenir les restes du sanctuaire principal.

⁽¹⁾ Cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 15.

⁽²⁾ *Id.*, p. 300.

⁽³⁾ *Id.*, p. 301.

P. 527. — Inscription de **Nhan Biêu**. — Cette stèle est un tronc de pyramide renversée à base carrée. Sur le sommet, une rosace représente une fleur de lotus à quatre pétales, 1 m. 50 × 0 m. 80, inscrite sur les quatre faces : A, invocation, plus 13 lignes sanskrit ; B, 14 lignes sanskrit ; C, 11 lignes sanskrit ; D, 12 lignes çam. En bon état. Des dignitaires du Çampa consacrent un Devaliñgeçvara sous un roi nouveau, Jaya Çaktivarman, qui s'interpose entre Indravarman II et Bhadravarman III (ex-Barivarman)⁽⁴⁾.

Vestiges dans le phủ de Triêu Phong. — Le phủ de Triêu Phong, où ont été signalés déjà les restes çams de Nhan Biêu, Cỗ Thành, Ngô Xá, Hà Mi, Bích La, An Lộng, Trà Liễn et Dương Lệ, a été minutieusement étudié par le R. P. Henri de Pirey, missionnaire à Bô Liêu, et nous extrayons des notes qu'il eut l'amabilité de nous communiquer les renseignements suivants, classés, comme pour le reste de l'Inventaire, du S. au N.

Vestiges à Ngô Xá Tây (Lat. : 18 G 60,5 — Long. : 116 G 53,75). — P. 530. — Tertre de décombres où une fouille rapide a mis au jour un angle de maçonnerie. De grandes pierres provenant de l'édifice disparu auraient été soigneusement enterrées sous un pagodon de bois et paillettes.

P. 531. — Vestiges et sculptures à Đa Nghi. — Un tertre dépendant de ce hameau, sur la rive gauche de la rivière de Quảng Trị par 18 G 60,9 — 116 G 48, renferme les restes d'un sanctuaire çam enseveli dans la dune. Il en a été extrait une idole à quatre bras, deux corps polygonaux de *liñga*, une cuve à ablutions et des *apsaras* formant pièces d'accent.

P. 531. — Vestiges à Ai Tử (18 G 63,15 — 116 G 46,3). — Tertre de décombres de moins de 2 mètres de haut sur un diamètre de 3 à 4 mètres.

P. 531. — Vestiges à Lai Phước (18 G 63,4 — 116 G 42,1). — Tertre important d'une vingtaine de mètres, qui domine de quatre

⁽⁴⁾ Cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 299.

mètres le sol environnant et de sept mètres le fleuve sur sa rive gauche. Une pierre sculptée, devant l'écran de pagodons annamites élevés en ce point, est devenue presque informe.

P. 531. — Vestiges à **Trung An**. — Un *côn dàng* se trouverait en ce point aux environs du village, qui est situé par 18 G 64 et 116 G 55.

P. 531. — Vestiges à **Phước Mỹ** (18 G 64,6 — 116 G 45,2). — Ce *côn dàng* a été considérablement dégradé lors de la construction du chemin de fer, et la majorité des briques a servi à exécuter le talus de la voie. Il semble qu'il subsiste encore l'indication d'un des murs d'enceinte marqué par un remblai d'une vingtaine de mètres.

P. 531. — Vestiges à **Bích Khê** (18 G 64,6 — 116 G 48,7). — Le tertre qui marque l'ancien emplacement d'un édifice *câm* est si petit que seule la tradition conservée par le nom *côn dàng* permet d'en garantir l'existence. (Déjà signalé par le R. P. Cadière, *B.E.F.E.-O.* V. p. 191, n° 18.)

P. 531. — Vestiges à **Đồng Bào** (18 G 64,8 — 116 G 61,5). — Dans les terrains de ce village, un mamelon élevé de 4 à 5 mètres au-dessus des rizières sur une cinquantaine de mètres de largeur supporte trois pagodons en briques et recouvre des restes sans doute assez importants. On y trouve une statue mutilée et informe, de 0,40 à 0,50 de hauteur.

P. 533. — Vestiges à **Ha Xá** (18 G 65,15 — 116 G 42,75). — Ce *côn dàng* se trouve sur la rive droite du fleuve et est dominé par une colline. Il y aurait là de grosses pierres.

Vestiges à **Hà Mỹ**. — P. 530. — Le *côn dàng* est situé par 18 G 65,4 et 116 G 48,85, et est recouvert en partie par la pagode du village.

P. 533. — Vestiges à **An Hưng** (18 G 66 — 116 G 52,8). — Il n'y

a là qu'un petit *côn dàng* de 0,80 de haut sur une dizaine de mètres de diamètre

P. 533. — Vestiges à **Phù Ang**. — Dans ce village (18 G 66 — 116 G 43,5) se voit un *côn dàng* qui n'a pas encore été exactement repéré.

P. 533. — Vestiges à **Phù Liên** (18 G 66,6 — 116 G 52,5). — Un simple renflement du sol et la tradition du nom *côn dàng* semblent seuls indiquer en ce point l'existence d'un sanctuaire çam.

Bích La Đông ⁽¹⁾. — P. 531. — Près du *đình*, dans une enceinte murée, se trouvent divers pagodons : derrière le mur écran de l'un d'eux on voit « un petit éléphant de pierre qui paraît marcher ou danser » ; 0 m. 40 en tous sens, environ. Quant au *côn dàng* dont il pourrait provenir, il est par 18 G 66,6 et 116 G 52.

P. 530. — Vestiges et sculptures de **Phường Sơn** ⁽²⁾, canton d'An Lam, phủ de Triệu Phong. — Dans une pagode consacrée au « génie de pierre » **Thần Đá**, se voit un tympan brisé et réparé, en pierre, semi-circulaire, et de 0 m. 80 de hauteur.

Il porte une statue, « corps svelte, grosse tête penchée à gauche, aux traits expressifs, empreints de bonté et de joie sereine », assise à l'indienne, les mains dans le giron. Cette statue provient sans doute d'un *côn dàng* signalé par le R. P. H. de Pirey dans ce village, qui lui-même est situé par 18 G 67 et 116 G 53.

P. 533. — Vestiges à **Phường Ngạn** (18 G 67 — 116 G 47,9). — Il existe en ce point, à la croisée de deux chemins, un *côn dàng* peu important.

P. 533. — Statuette découverte à **Vinh Phước**. — Cette statue

⁽¹⁾ Cf. CADIÈRE, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 407.

⁽²⁾ *Id.*, p. 408.

trouvée dans les terrains du village, qui est par 18 G 67 et 116 G 44, est en cuivre rouge qui fut doré et a 0 m. 16 de haut. Debout sur un socle de lotus, elle est vêtue d'une longue tunique et très parée. Sa main droite pendante tient un flacon, sa gauche élève un chasse-mouche. Elle paraît être čame.

P. 533. — Vestiges à **Phù Lưu** (18 G 67 — 116 G 49,5). — Petit *côn dàng* au milieu des rizières.

P. 534. — Vestiges à **Linh An**. — Il y aurait dans ce village (18 G 68 — 116 G 53,5) un *côn dàng* non encore visité.

P. 534. — Vestiges à **Vỏ Thuận** (18 G 68,25 — 116 G 47,85). — Petit *côn dàng*, dont les villageois ont extrait une pierre non inscrite aujourd'hui transformée en borne.

P. 534. — Vestiges de **Đại Hào** ⁽¹⁾, canton d'An Lưu, phủ de Triệu Phong. — Au lieu dit Cồn Dàng (éminence sacrée), un amas de briques est le reste d'un édifice dont la cuve à ablutions, qui sort du sommet, pourrait être *in situ*. Le village est par 18 G 68,75 et 116 G 49.

P. 534. — Vestiges à **Diễn Ngao** (18 G 69,8 — 116 G 40,45). — *Côn dàng* important, non encore visité.

P. 534. — Vestiges à **Quảng Điền** (18 G 70 — 116 G 47,6). — Très petit *côn dàng*, non loin duquel fut trouvée une statuette d'or, probablement čame, malheureusement fondue.

P. 534. — Vestiges à **Mỹ Lộc** (18 G 70 — 116 G 50). — *Côn dàng* non examiné où un trésor aurait été trouvé, l'inventeur, pris de peur peu de temps après, l'ayant ensuite jeté dans le ruisseau voisin.

P. 534. — Vestiges à **Vân Trường**. — Dans ce village (18 G 70 — 116 G 51) existerait un *côn dàng* non encore repéré.

(1) Cf. CADIÈRE, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 408.

P. 534. — Vestiges à An Trạch. — Il en serait de même pour le village d'An Trạch (18 G 70,5 — 116 G 52).

P. 534. — Vestiges à Muc Lý (18 G 71,5 — 116 G 47,4). — *Côn dàng* peu important.

P. 534. — Vestiges à Lê Huyền (18 G 72 — 116 G 50,5). — *Côn dàng* non visité.

P. 534. — Vestiges à Vân Hoà (18 G 67,2 — 116 G 51,4). — *Côn dàng* assez étendu, mais exploité par les habitants.

Inscription de Hà Trung. — P. 541. — La répartition de l'inscription doit être rectifiée ainsi : A, 18 lignes sanskrit et 11 lignes ċam ; B, 19 lignes sanskrit et 10 ċam ; C, 20 lignes sanskrit et 7 ċam ; D seule a bien 43 lignes en ċam. Donation à un Ćiva adoré sous le nom d'Indrakāntēçvara dans un sanctuaire fondé en 916 (838 ç.). L'inscription est sans doute du règne d'Indravarman III⁽¹⁾.

P. 541. — Vestiges à Phường Sỏi ou Lạch Tân ⁽²⁾, huyện de Do Linh, à 600 mètres au N. de la résidence du mandarin. — Un tertre de décombres indique en ce point l'existence ancienne d'un sanctuaire ċam.

P. 541. — Vestiges à Trương Xá ⁽³⁾, huyện de Cẩm Lỗ, sur la rive droite de la rivière de Cẩm Lỗ, à 6 kilomètres de la station de Đông Hà, terminus de la ligne de Hué à Quảng Trị, découverts par M. Gariod. — Une fouille rapide a mis à jour un Gaṇeça, des fragments de colonnette circulaire, quatre pavés en schiste rouge (33 × 20 × 11) qui pourraient être les restes de la cuvette d'un dépôt sacré. La pièce la plus intéressante est un anneau de fermeture de porte (?) en bronze, décoré d'une belle tête de lion ⁽⁴⁾. (Musée de Hanoi D 22. 33.)

P. 541. — Vestiges de Liêm Công Đông ⁽⁵⁾, canton de Liêm Công,

⁽¹⁾ Cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 298.

⁽²⁾ Cf. CADIÈRE, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 413.

⁽³⁾ Cf. *B.E.F.E.-O.*, XI, pp. 413 et 499.

⁽⁴⁾ Cf. CH. GARIOD, *B.E.F.E.-O.*, XI, fig. 43, p. 200.

⁽⁵⁾ Cf. CADIÈRE, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 414.

phủ de Vinh Linh. — Au lieu dit Chùa Bụt Mộc « temple du Buddha qui sort de la terre », est un tertre aux formes curieuses, mais dont les dispositions actuelles ne peuvent être garanties d'une antiquité réelle. On y trouve un fragment de statue, main « plus grande que nature ; elle tient, à pleine poignée, une espèce de bâton cylindrique, peut-être la poignée d'une épée brisée, terminé par un motif de décoration en forme de quatre feuilles d'acanthé ou de flammes ; une chaîne à cabochons, fixée à ce bâton des deux côtés, fait le tour du dos de la main ».

QUẢNG BÌNH.

Inscription de **Bac Ha** ou de **Rôn** ⁴⁾. — P. 550. — Invocation en sanskrit, dont on ne peut fixer l'époque, à *Çrī Dāmareçvara*, un des surnoms d'*Avalokiteçvara*.

PAYS MOÏ.

Yañ Proñ. — P. 557. — Feu H. Maitre, des Services Civils, qui a visité à nouveau, en 1910, la tour de Yañ Proñ, nous a informé que la porte s'en était écroulée et que les deux piédroits inscrits sont aujourd'hui à moitié enterrés dans les décombres. Il a reconnu aux environs les vestiges de la ville voisine, amas de briques, informes soubassements mieux conservés de latérite, au nombre de trois, et sur l'un d'eux les débris de quatre statues et un fragment qu'il suppose avoir fait partie d'un *lînga*.

CAMBODGE ET LAOS.

Existence de monuments çams au Cambodge et au Laos. — P. 565, II. — Une grande tournée effectuée en 1911 au Cambodge, à la recherche des édifices çams qui semblaient y exister, nous a montré qu'il n'en était rien. Tout au plus peut-on se demander si les vestiges signalés par M. Klein, des Services Civils, à *Kompon Čam Kau*

⁴⁾ Cf. HUBER, *B.E.F.E.-O.*, XI, p. 267.

ne marqueraient pas un des derniers points de la pénétration des Chams fuyant la conquête annamite⁽¹⁾.

MUSÉES ET COLLECTIONS.

Musée de l'École française d'Extrême-Orient. — P. 570. — Le Musée de l'École s'est enrichi de quelques pièces chames d'un intérêt d'ailleurs médiocre : un lion métope et une tête de lion qui probablement est la terminaison d'un fronton, un éléphant métope, qui se trouvèrent chez des particuliers à Hanoï (entrés au Musée sous les cotes D 21.21, 20, 22); puis, provenant du Quảng Nam, une pièce d'accent en *apsaras* (D 21.14), une autre plus curieuse, si notre attribution de rôle est exacte parce qu'elle représente un cavalier monté, motif non encore rencontré (D 21.13), une petite tête, un fragment de *rasuñ batău* qui fut taillé en grossière image bouddhique (D 21.18); enfin une stèle du type de celle de Nhan Biều et un linteau. Ces deux pièces furent inscrites, mais les inscriptions y sont très effacées et sans doute illisibles. Elles proviennent aussi du Quảng Nam, où elles furent réunies par M. Rougier à Faifo sans indication d'origine. Les autres pièces de même provenance portent des faux grossiers d'inscriptions chames, œuvre des Annamites alléchés par les primes promises (B 2.33 et 34). Une base de pilastre avec deux lignes d'inscription est entrée au Musée sans indication d'origine (B 2.36). Enfin un curieux Skanda accroupi sur le paon, mais déshonoré par des enluminures annamites, acquis à Hanoï, a reçu la cote D 21.19.

Musée indochinois du Trocadéro. — P. 575. — Des moulages complets de la porte S. de la tour N. et d'un lion de Dương Long : un autre d'un pilastre et d'un linteau de Mĩ Sơn A₁; d'autres, partiels, du piédestal de Mĩ Sơn A₁₀ et de Mĩ Sơn E₁, viennent d'être installés au Musée indochinois du Trocadéro, où ils permettront de prendre

⁽¹⁾ Cf. B.E.F.E.-O., XIII, n° 4, p. 48, n° 329 bis.

une connaissance directe de l'art çam par l'examen de quelques-unes de ses manifestations les plus remarquables.

Le même Musée contient dans une vitrine deux moulages de figurines çames, dont l'origine est inconnue. L'une, debout et simple, paraît un Civa terrible ou un Rākṣasa. L'autre est une plaquette où se dessine en bas-relief un Viṣṇu dressé sur les épaules d'un Garuḍa humanisé. Ce dernier a quatre bras, dont les antérieurs semblent, comme ceux du dieu, tenir deux sceptres.

Ces deux pièces, d'ailleurs médiocres, pourraient être plutôt, si l'attribution est bien exacte, des importations de caractère khmère.

Collections particulières. — P. 580. — La statuette représentée par la figure 134, p. 581 du tome I, a été donnée par son possesseur, feu Lemire, au Musée de l'École (D 22.107).

P. 566. — Deux sculptures çames ont été déposées à Hanoï à l'entrée de l'ancienne maison de feu Dumoutier, propriété de Mme Clément. L'une est une métope en forme de biche, la tête retournée, presque identique à celles de la tour principale de Pô Nagar de Nha Trang; l'autre est une représentation de danseur agitant des écharpes, toute pareille à la figure 49 du tome I, p. 262, qui provient de Khương Mỹ.

Il semble que cette longue étude ainsi complétée nous ait mis en présence du plus grand nombre des souvenirs çams. Peut-être des fouilles heureuses permettront-elles d'éclaircir certains points obscurs, de fixer ou controuver tant d'hypothèses encore douteuses. Peut-être quelques constructions perdues au fond des campagnes ou dans les profondeurs de la forêt annamitique fourniront-elles ces quelques chaînons qui nous manquent. Mais il est peu probable que nous arrivions jamais à une connaissance parfaite de cet art et de cette civilisation. Condamnée sans doute ainsi à rester inachevée, cette étude nous aura fourni cependant, au moins dans ses grandes

lignes, le tableau de l'évolution que suivit une des formes dérivées de l'ancêtre indien : espérons que, dans son insuffisance forcée, elle apportera une contribution utile à l'examen si complexe et encore si délicat de l'expansion de l'art hindou en Extrême-Orient.

Ce nous est une joie de terminer ce travail par un nouveau remerciement aux collaborateurs de bonne volonté qui nous ont permis de présenter une œuvre moins incomplète ; qu'on nous permette de faire un dernier et pressant appel à ceux qui se trouveront à même, voyageurs, missionnaires ou administrateurs, de combler par leurs découvertes les lacunes inévitables de cet inventaire.

B. — LISTE DES ROIS CAMS

Cette liste est un simple répertoire destiné à faciliter la lecture des rois dans les inventaires¹; le classement historique des monnaies s'y poursuivra sans interruption dans la suite et en général les études qui se posent avant tout dans l'histoire numismatique, enfin par l'indication dans les notes des numéros² correspondants aux monnaies citées par les divers auteurs, les renvois aux travaux antérieurs. Elle a été basée sur les deux dernières listes des rois publiées : 1° par Fourn, en 1904 avec ses additions de dates en 1915, dans le *Bulletin de l'École*, et 2° par G. Maspero, à l'époque de *Champa*; 3° complétée par les dernières lectures d'inscriptions de Fourn, H. Guh et Couiss dans le *Bulletin*, et 4° par les noms des derniers rois dans le *Chronique Royale*, donnés par le R. P. DUKKHO dans le *Bouddha*, V, p. 355.

En dehors de cette dernière source les renseignements proviennent de deux origines différentes, les inscriptions cames et les textes chinois ou annamites. Cette diversité nous a amené à adopter les dispositions typographiques suivantes :

Les noms des rois avec leurs rapports de parenté sont indiqués à la suite de ceux des autres; ils sont séparés par trois points horizontaux — lorsqu'il y a un nouveau changement de famille ou par trois points verticaux : lorsqu'il y en a plusieurs dans la continuité de la liste;

Sont imprimés en caractères gras les noms des rois et les dates mentionnées

En caractères ordinaires, les noms cames des rois qui ne sont connus que par des textes chinois ou annamites ou la *Chronique*; ils sont connus dans leur forme officielle si elle peut être discernée à travers la transcription étrangère, et dans sa dernière transcription si celle-ci est impérissable; en outre, sont données également dans ce même caractère les dates qui proviennent de cette source.

En petites capitales les noms de personnages qui sont cités dans des inscriptions comme ascendants mâles des rois, mais qui peuvent ne pas en être royaux.

En caractères italiques les usurpateurs et les rois faibles ou régent.

Enfin, si un même roi nous est connu par deux sources différentes mais que ses divers noms puissent être ramenés à une forme unique, les deux formes principales sont placées à la suite l'une de l'autre, la seconde étant précédée du signe :

Pour ne pas charger inutilement cette liste, nous n'indiquons que les titres royaux

¹ Depuis la publication du tome I, des découvertes nouvelles ont modifié cette liste. Les désignations du présent tome se rapportent à la présente liste, celles

du tome premier à la dernière liste alors publiée, celle de M. Fourn marquée en dans les notes par le chiffre F.

contenues dans les inscriptions et les dates extrêmes provenant des autres sources, si ces dernières dates ne sont pas enfermées entre les premières. Celles qui sont précédées d'un trait — indiquent le début du règne, d'une croix † sa fin. Toutes sont en ère chrétienne. Enfin signalons que, dans les notes, les noms des auteurs sont réduits à leurs initiales. B., A., F., M., désignant respectivement BERGAIGNE, AYMONIER, FINOT et G. MASPÉRO.

:

Çrī Māra, antérieur au III^e siècle⁽¹⁾.

:

Fan Hiong.

Fan Yi, son fils, 284, † 336.

...

Fan Wen, 340, † 349.

Fan Fo, son fils, 377.

Fan Hou Ta, son fils ou son petit-fils, 399, 413.

= ? Bhadravarman I, v^e siècle.

Ti Tchen, fils de Fan Hou Ta.

= Gangarāja.

:

Manorathavarman = sans doute l'un de ceux qui suivent.

Fan Yang Mai I, en langue vulgaire Mas, fils? de Fan Hou Ta, 421.

Fan Yang Mai II, son fils, 430, 443 ou 446 c.

Fan Chen Teh'eng, petit-fils de Fan Yang Mai I, 455, 472.

Fan Tang Ken Teh'ouen, 491.

Fan Tchou Nong, petit-fils de Fan Yang Mai I, 492, † 498.

Fan Wen K'ouan?

Devavarman? (Fan T'ien Kai, son fils, 510, 514.

Vijayavarman?, son fils, 526, 527.

Rudravarman I, arrière-petit-fils de Manorathavarman et descendant de Gangarāja, 478 à 578, 534.

Çambhuvarman, son fils, 605, † 629?

Kandarpadharma, son fils, 630, 631.

Bhāsadharmā ou varman, son fils.

= Fan Tchen Long, 640, † 645.

Bhadreçvaravarman, neveu de Bhasadharmā.

Reine, fille de Kandarpadharma, épouse.

Prakaçadharmā-Vikrāntavarman I⁽³⁾, arrière-petit-fils de Kandarpadharma. — 653, 657, 679.

Vikrāntavarman II⁽⁴⁾, 708 à 717.

= ? Naravāhanavarman, 731.

⁽¹⁾ Date probable de l'inscription de Vō Canh, œuvre de l'un des successeurs de Çrī Māra.

⁽²⁾ M. Maspéro donne, p. 494, comme début d'une guerre menée par Fan Yang Mai, la date de 446, et p. 499, 443 pour la

mort du même roi, après l'issue malheureuse de cette guerre.

⁽³⁾ Prakaçadharmā-Vikrāntavarman (F.).

⁽⁴⁾ Vikrantavarman I (F.).

Rudravarman II, 749.

Prthivīndravarman. (Rudraloka), troisième quart du VIII^e siècle.

Satyavarman, son neveu (Īcvaraloka), 774, 784.

Indravarman I⁽¹⁾, son frère, 787, 801.

Harivarman I, son beau-frère, 803?, 813, 817.

Vikrāntavarman III⁽²⁾, son fils, 829, 854.

RUDRAVARMAN⁽³⁾ (Maheçvaraloka?).

BHADRAVARMAN⁽⁴⁾, son fils.

Indravarman II Lakṣmīndrabhūmiçvara Grāmasvamin (Paramabuddhaloka?.. son fils, 875, 889.

Siṅhavarman⁽⁵⁾, neveu d'Indravarman II, 898.

Çaktivarman⁽⁶⁾.

Bhadra~~var~~man II⁽⁷⁾, 902, 910.

Indravarman III⁽⁸⁾ son fils, 911, 919, 959.

Jaya Indravarman I, 960, 965.

Parameçvaravarman I, 972, † 982.

Indravarman IV, — 982, 985.

Lwu Ky Tông.

Harivarman II, 989, 991, 997.

P'i t'ou Yi Tehe li (Vijaya Çri ...), 999, 1007.

Harivarman III, 1010.

Parameçvaravarman II, 1018.

Vikrāntavarman IV, — 1030, 1039.

Jaya Siṅhavarman I⁽⁹⁾, son fils, 1042, † 1044.

Jaya Parameçvaravarman I, — 1044, 1055.

Bhadra~~var~~man III⁽¹⁰⁾, 1061.

Rudravarman III⁽¹¹⁾, son frère, 1061, 1064, 1074.

PRĀLEYEÇVARA DHARMAĀJA.

⁽¹⁾ Indravarman (M.).

⁽²⁾ Vikrāntavarman (B., A.); II, (F.).

⁽³⁾ Rudravarman II (F.).

⁽⁴⁾ Bhadravarman II (F.).

⁽⁵⁾ Le Jaya Siṅhavarman I, neveu d'Indravarman II (F. et M.). Nous supprimons le titre de Jaya pour éviter des modifications dans la suite de la liste.

⁽⁶⁾ On ignore si ce roi précéda ou suivit Siṅhavarman, mais le fait que ce

dernier semble désigné par Indravarman II comme son successeur dans la stèle de Bân Lân rend plus vraisemblable la seconde hypothèse.

⁽⁷⁾ Haravarman (B., A., F., M.).

⁽⁸⁾ Indravarman II (B., A.).

⁽⁹⁾ Jaya Siṅhavarman II (M.).

⁽¹⁰⁾ Bhadravarman (B., A., M.).

⁽¹¹⁾ Rudravarman (B., A.).

Harivarman IV⁽⁴⁾, Cei Than, 1080, † 1081.

Jaya Indravarman II, Cei Vak, son fils, — 1081.

Paramabodhisatva, prince Pâu, son oncle, frère de Harivarman III.

Jaya Indravarman II, restauré, 1086, 1088, 1110.

Harivarman V⁽²⁾, son neveu, 1114, 1129.

⋮

BHADRAVARMAN⁽³⁾.

JAYA SINHAVARMAN.

Jaya Indravarman III⁽⁴⁾ (Rudraloka), 1139, 1143.

...

Rudravarman IV (Brahmaloka), † 1145 (fut consacré, mais n'a pas régné).

Jaya Harivarman I, Cei Çivanandana, son fils, — 1147, 1160.

Jaya Harivarman II, son fils.

...

Jaya Indravarman IV⁽⁵⁾ de Grāmapura Vijaya (où Vatuv ?), 1163, 1170.

DIVISION

VIJAYA (BINH DINH)

Sūrya Jayavarman.

Jaya Indravarman⁽⁶⁾ *Raṣupatt.*

RĀJAPURA (PHANRANG)

Sūryavarman.

DOMINATION UNIQUE

Le même *Sūryavarman*, 1192, 1203.

LE ČAMPA PROVINCE KHMÈRE, 1203-1220

Jaya Parameçvaravarman II, où Añçarāja, sacré en 1226, 1233.

Jaya Indravarman V⁽⁷⁾, Cei Harideva, uraṇ Sakān Vijaya, frère cadet du précédent, † 1257.

Jaya Sinhavarman II ou Indravarman VI⁽⁸⁾, Cei Harideva, son neveu, comme *yuvārāja* 1249, — au pouvoir en 1257, sacré en 1266, † 1283.

Jaya Sinhavarman III, prince Harijit, son fils, 1293, 1298, 1306, † 1307.

Jaya Sinhavarman IV⁽⁹⁾, son fils, 1298⁽¹⁰⁾, † 1312.

Che Nang, son frère, — 1312, 1318.

(4) Harivarman II (F.); III (M.).

(5) Harivarman III (F.); IV (M.).

(6) Bhadravarman III (B., A.); IV, (F.).

(7) Jaya Indravarman II (B., A.).

(8) Jaya Indravarman III (A.); IV (M.).

(9) Jaya Indravarman V (M.).

(7) Jaya Indravarman IV (B., A., F.); VI (M.).

(8) Indravarman III (B., A.); IV (F.).

(9) Jaya Sinhavarman V (A.).

(10) Cette date se rapporte à un fait antérieur à son couronnement.

...

Che A Nan, — 1318, † 1342.

Trà Hoà Bồ Đê, son gendre, 1342.

Chê Bông Nga⁽¹⁾, 1369, 1390.

...

La Khai : Jaya Sinhavarman V, — 1390.

Ba Đích Lai⁽²⁾ — Prince Nank Glaun Vijaya ; arrivé au pouvoir en 1400 sous le nom de Virabhadravarman, 1401 ; sacré en 1432 sous le nom d'Indravarman (VII), 1436 ; † 1441.

Mahā Vijaya, son neveu, — 1441, † 1446 (prise de Vijaya).

Mahā Quí Lai, son neveu, — 1446, † 1449.

Mahā Quí Do, son frère, — 1449, 1458.

Mahā Bàn La Trà Nguyệt, son cousin par alliance, 1458, † 1460.

Ban La Trà Toàn, son frère, 1460, 1471 (prise de Vijaya et conquête définitive du royaume jusqu'au cap Varella).

CHRONIQUE ROYALE⁽³⁾

Pō Parican, 1373-1397, roi à Bal Anvei.

Pō Kathit, 1433-1460, roi à Bal Batthinôn comme les suivants.

Pō Kabrah, 1460-1494.

Pō Kabiḥ, 1494-1530.

Pō Garut Drak, 1530-1536.

Pō Mahā Çurak, 1536-1541.

Pō Kanō Rai, 1541-1553.

Pō At, 1553-1579.

Pō Kloñ Haláu, notre Pō Klaun Gahul, 1579-1603, roi à Pandarañ comme les suivants.

Pō Nit, 1603-1613.

Pō Jai Paran, 1613-1618.

Pō Eḥ Khan, 1618-1622.

Pō Mōḥ Taha, notre Pō Klaun Mōḥ Nai, 1622-1627.

Pō Romě, notre Pō Romē, 1627-1651.

Pō Nrop, notre Pō Nraup, 1651-1653⁽⁴⁾.

⁽¹⁾ Aymonier identifie ce roi avec le Binasuor de la chronique, le Pō Bin Nō Svôr du R. P. Durand, 1328-1373.

⁽²⁾ Jaya Sinhavarman V (A., M.).

⁽³⁾ Nous donnons cette liste des derniers rois çams d'après la Chronique Royale, non qu'elle mérite grande créance, mais parce que les Çams rapportent à ces divers rois l'âge de certains édifices modernes.

⁽⁴⁾ « La liste, » qui se termine par Pō Çoñ çau (1799-1823), « comprend encore les noms de 44 princes ou simples chefs directement nommés ou investis par la cour de Hué. » E. M. DURAND, *loc. cit.*, p. 378. Pō Nraup est déjà donné par la tradition comme n'étant pas de race royale, mais ayant été intronisé par l'empereur d'Annam.

C. LISTE DES INSCRIPTIONS.

Cette liste contient, outre les renvois aux pages de l'Inventaire n° 1, les numéros des inscriptions contenues dans le catalogue de M. Cordès. Sont marquées d'un astérisque les inscriptions qui ont été transportées au musée de l'École à Hanoi.

* An Thái		App. p. 588.
An Thịnh	104	I, p. 286.
An Thuận	53	I, p. 220.
—	54	App. p. 579.
Bac Ha		I, p. 550 et App. p. 603.
* Bakul.	23	I, p. 79.
* Bång An.		App. p. 585.
* Bàn Lành	106	I, p. 308.
Ban Metruot	117	I, p. 556.
Batáu Tablah voir Đà Nẻ.		
Biên Hoà	4	I, p. 555.
Bình Định, dépôt n° 40 :		Cordès 50 I, p. 178.
	41 : Musée de Hanoi B 2.23 :	— 47 I, p. 178.
	43 ⁽¹⁾ : — B 2.24 :	— 49 I, p. 178.
citadelle (disparue)		— 48
		- 51
* Bó Mung	408	I, p. 316 et App. p. 587.
Cà Xóm	57	I, p. 565.
Chánh Lộ	62	I, p. 233.
Chánh Mau, voir Đại Hữu.		
* Châu Sa.	61	I, p. 236 et App. p. 582.
Chiến Đàng.	64	I, p. 278.
Chợ Đình	41	I, p. 140.
Çok Yañ.	26	I, p. 110.
Đình Thị	111	I, p. 515.

(1) Les numéros des estampages de la Bibliothèque Nationale semblent ne pas pouvoir correspondre à ces trois inscriptions, car elles paraissent avoir été inconnues avant nos recherches en 1902 et nos

travaux en 1903. Nous n'aurions pas, dans ce cas, retrouvé les inscriptions dont les estampages portent à la Bibliothèque Nationale les numéros 418, 414, 412 et 419.

Drañ Lai.	42 et 43	I. p. 563.
*Dương Mông		App. p. 587.
Đà Chử. voir Yañ Kur.		
Đại Hữu.		I. p. 214.
Đại Tín.		App. p. 578.
Đá Nè.	17 et 18	I. p. 73.
Đá Trắng.	25	I. p. 78.
Đổng Dương, grand temple. ⁽¹⁾	66 et 68	I. p. 484.
Đổng Dương, tertre voisin.	67	I. p. 282.
*Glai Klauñ Anok.	49	I. p. 72.
*Glai Lamau.	24	I. p. 78.
Hà Lam.	65	I. p. 283.
Hanoi, musée, diverses.		App. p. 604.
Hà Trung.	113	I. p. 541 et App. p. 602.
Hoà Lai? village çam voisin des tours de		App. p. 575.
*Hoà Quê.		App. p. 587.
Hôn Gue.	105	I. p. 308.
*Huê.		App. p. 596.
*Hương Quê.		App. p. 584.
Khánh Thọ Đông.		I. p. 244 et App. p. 582.
*Khương Mỹ.	63	I. p. 268.
Kim Châu.	52	I. p. 220 et App. p. 582.
Kim Chùa, voir Kim Châu.		
Kim Ngọc.	55	I. p. 220 et App. p. 582.
Kim Sơn, voir Cà Nôm.		
Lạc Sơn.	115	I. p. 549.
Lạc Thành.	107	I. p. 310 et App. p. 583.
Lai Cam.		App. p. 576.
Lai Trung.		App. p. 596.
Lang Kiêm Ngọc, voir Kim Ngọc.		
La Thọ.		App. p. 586.
Linh Thái.	109 et 110	I. p. 511 et App. p. 590.
*Lomngô.	7	I. p. 80.
Long Thành.		App. p. 582.
Mi Sơn ²⁾ . A. 72. 73. 79. 80. 74. 78		I. p. 356 et pour 73 et 74, App. p. 590.
B. 87. 81. 75. 82. 83. 84. 86		I. p. 381.
D. 89. 90. 91. 92		I. p. 400.
E. 96. 97. 93. 94. 95		I. p. 419.
F. 99		I. p. 427.
G. 100. 101		I. p. 433.
Nai.		App. p. 575.
*Nhan Biêu.		App. p. 597.
Núi Ben Lang.	56	I. p. 220.
Pandarang.	21	I. p. 74.

⁽¹⁾ Les fragments 69, 70, 71 du catalogue Coedès, trop petits pour être utilisables, n'ont pas été mentionnés ici.

⁽²⁾ Les fragments XXVI: 76, 77, 88, 102 et 103, inutilisables n'ont pas été mentionnés ici.

Phaurang	4, 5, 3, 6	I, p. 80.
Phố Hải		I, p. 36.
Phong Nhã	114	I, p. 545.
Phu Lương	112	I, p. 515 et App. p. 595.
Phước Tịnh	46, 44, 43	I, p. 137.
Phủ Qui		App. p. 575.
Phu Qui		App. p. 582.
Phủ Sơn	58, 59	I, p. 220.
Phủ Sơn		App. p. 578.
*Phủ Thuận		App. p. 585.
Pō Klauñ Garai	8, 11, 12, 13 et nouvelles	I, pp. 94 et 96.
Pō Nagar de Mông Đirc.	44	I, p. 76.
Pō Nagar de Nha Trang ⁽¹⁾	28 à 37, *38,	
	39, 118 et nouvelle	I, p. 129.
Pō Romē	45, 46	I, p. 71.
Pō Sah	22	I, p. 77.
Quảng Ngãi, voir Châu Sa.		
Rồn, voir Bac Hạ.		
Ta Li, voir Yaù Proñ.		
Thạch Bích		App. p. 587.
Thanh Hiên		I, p. 97.
Thanh Sơn	60	I, p. 220.
*Trà Kiệu		App. p. 584.
*Vồ Cạnh	40	I, p. 111.
*Yaù Kur	20	I, p. 75.
Yaù Proñ	116	I, p. 559 et App. p. 603.
Yaù Tikuh, voir Đả Trắng		

(1) 35 est le mot gravé sur le linteau de la porte intérieure tour principale, I p. 131, 7^{me} ligne en partant d'en bas. Il existe en plus une inscription non signalée 5^{me} ligne *idem*, et une nouvelle

3^{me} ligne *idem*. Dans le catalogue Cœdès il faut intervertir les indications « antérieure » et « intérieure » pour l'inscription 30.

TABLES

TABLE DES ILLUSTRATIONS

	Pages.
Fig. 1. Croquis schématique d'édifices qui se commandent.	4.
2. Đồng Dương I. Murs d'enceinte	39
3. — II. Porche : Schéma du plan	40
4. — II. — : Essai de reconstitution de la façade.	41
5. Pô Romē. Lion	43
6. Đồng Dương III. Bornes	48
7. Khánh Thọ Đông. <i>Stupa</i> aux côtés du Buddha	49
8. Mĩ Sơn C ₂ . La voûte	58
9. Coupe théorique d'une menuiserie supposée de porte čame	66
10. Gargouilles de <i>somasūtra</i> . A : Mĩ Sơn E ₄ ; B : Mĩ Sơn A ₁	74
11. Pô Nagar de Nha Trang. Éléphant de bois	87
12. Instrument semblable au <i>rasuñ balañ čam</i> , provenant de Tinnevely (Inde).	88
13. Đồng Dương III. Grande salle, marche du chœur	100
14. — I. Tour principale, perron	101
15. — I. Tour centre-Nord, perron	102
16. Schéma des profils de base et de corniche	114
17. Tableau des rapports entre les divers profils de base et corniche.	115
18. Mĩ Sơn B ₅ . Corniche, pièces d'accent et restes d'amortissement de l'angle N.-O.	117
19. Dương Long. Tour N., grande face de corniche	126
20. Pô Klaun Garai. Tour d'entrée, étages, angle S.-O.	129
21. — Tour principale, couronnement	132
22. Mĩ Sơn A ₁₀ . Partie du gradin inférieur du piédestal	141
23. Đồng Dương I. Tour centrale, applique de base	144
24. Pô Nagar de Nha Trang. Tour principale, partie de pièce d'accent	145
25. Pô Klaun Garai. Tour principale, pièces d'accent, bahut et amortissement de l'angle N.-E. du premier étage	148
26. Pô Nagar de Nha Trang. Tour principale, pièce d'accent, amortissement de l'angle N.-O. du deuxième étage.	159
27. Pô Klaun Garai. Tour principale, amortissement de l'angle S.-O. du deuxième étage	161
28. Pô Nagar de Nha Trang. Édifice S.-E. après dégagement et avant consolidation	168

	Pages.
Fig. 29. M ^l Sen A ₁ . Linteau présumé	175
30. Pô Nagar de Nha Trang. Édifice N.-O., amortissements du corps inférieur et pignon S. du premier étage	197
31. Types divers de charpente par triangulation et par flexion	202
32. Polissage des joints, bas-relief du Bayon d'Ankor, galeries intérieures	211
33. Détails de construction	212
34. Tuiles dâmes.	219
35. Phú Hưng. Interprétation en pierre d'abouts de tuiles	220
36. Đông Dương III. Têtes faîtières du toit de la grande salle	221
37. Schéma montrant la déformation des voûtes encorbellées après tassement irrégulier	222
38. Croquis schématique de la ruine du Pràsât Top Thom	223
39. Croquis schématique des masses nécessaires dans une construction voûtée en encorbellement	224
40. Trà Kiệu. Extrémité d'un rinceau du pilier à contrecourbes	231
41. Đông Dương I. Tour principale, piédestal, partie supérieure du retable	233
42. Thịnh Mỹ. Trésor des rois dâms, pièces en or	235
43. M ^l Sen A ₁ . Rinceaux des pilastres de fausse porte	237
44. Trà Kiệu. Pilier à contrecourbes	239
45. Pô Nagar de Nha Trang. Pierre à scellement et fragments divers	241
46. — — — — — , coupe et plan	242
47. Tinh Yên. Pierre à lotus.	243
48. Hưng Thạnh. Partie de piédestal d'une des tours	244
49. Qui Nhơn T. Fragment de corniche	245
50. Po Rome. Restes de peintures	248
51. M ^l Sen D.; singe trouvé dans la cour des stèles.	252
52. M ^l Sen K.; tête de lion découverte en avant de la tour-porte	252
53. Dương Long. Tour centrale (?); lion cariatide d'une des fausses portes	258
54. M ^l Sen G ₁ ; soubassement, lion d'angle.	259
55. Dương Long. Tour N., frise de la corniche	262
56. Trà Kiệu. Éléphant métope et partie de piédestal circulaire	264
57. Đông Dương III. Grande salle, piédestal, éléphant du perron	265
58. Càbau. Éléphant	266
59. Bình Định. Fragments trouvés dans la citadelle.	267
60. Bàng An. <i>Gajasimha</i>	269
61. Dương Long. Tour N., fausse porte S., <i>naga</i> du corps postérieur	274
62. Phòng Lỗ. Tête de <i>garuda</i>	275
63. M ^l Sen A.; piédestal avec rhinocéros couché.	277
64. Đông Dương I. Tour N., corps d'applique orné d'un cheval.	278
65. — — — — — I. Tour S., applique ornée d'un oiseau	279
66. Trà Kiệu. Piédestal, tireur d'arc A ₁	281
67. M ^l Sen C ₁ . Métope de bahut (?), <i>apsaras</i>	282
68. Faifo. Fragment de piédestal (?)	283
69. Hoà Lai. Tour centrale, fausse porte S., figure centrale	284
70. Qui Nhơn O. Frise de danseuses	288
71. Đông Dương III. Grande salle, retable, statue de Giva.	290
72. M ^l Sen D. Statue devant cheval en réfection d'édifice	294
— — — — — Résolution d'un costume royal annamite, avec les vêtements du trésor royal de Thịnh Mỹ.	301

TABLE DES ILLUSTRATIONS

619

Pages.

Fig. 74. Prêtres ĉams <i>Kaphir</i>	303
75. Tô Lý. Statue du roi Pô Klaun Gahul	304
76. Pô Klaun Garai. Tour principale, tympan de la porte d'entrée	307
77. Yañ Mum. Çiva	309
78. Pô Nagar de Mông Đức. Pô Bĩa Attakan	311
79. Đồng Phúc. Statue androgyne.	312
80. Tcheng fou	313
81. Mĩ Sơn C. Métope de bahut de C ₄ (?) guerrier volant	319
82. Tours d'argent. Frise de femmes	320
83. Mĩ Sơn A ₄ . Tête du Çiva	321
84. Đồng Phúc. Tête de la statue androgyne	322
85. Đồng Dương I. <i>Garaḍa</i> , fragment du pignon du vestibule de la tour principale (?)	323
86. Pô Nagar de Nha Trang. Tour principale, tête d' <i>apsaras</i> , pièce d'accent	325
87. Bague d'un trésor de Pô Klaun Garai	334
88. Mĩ Sơn C. Trésor découvert derrière C ₇	335
89. — B ₃ . Buste du Skanda	337
90. Chành Lỗ. Linteau : un roi et son entourage	354
91. Mĩ Sơn B ₄ . Figure de fausse porte	359
92. Đồng Dương III. Retable de la grande salle, moine bouddhiste portant un brûle-parfums	360
93. Đại Hữu. Fragment : roi dormant	364
94. Mĩ Sơn B ₃ . Lit de massage (?)	365
95. Ćaban. Eléphant harnaché	369
96. Khương Mỹ. Piédestal, représentation d'un char	370
97. Bình Định, n° 26. Fragment trouvé dans la citadelle : char de guerre	371
98. Trà Kiệu. Harnachement du Nandin	372
99. Khánh Lỗ. Bague de palanquin (?)	373
100. An Thịnh. <i>Graffito</i> de bateau dans une carrière ĉame	374
101. Hòn Cúc. Inscription rupestre au bord de l'eau	387
102. Pô Klaun Garai. <i>Mukhalinga</i>	396
103. Mĩ Sơn E ₄ . Çiva	398
104. Pô Bình Thuor	400
105. Drañ Lai. Çiva	401
106. Musée de l'École. Statue de nain S. 47	402
107. Đồng Dương III. Statues trouvées dans la grande salle	403
108. Đại Hữu. Çiva	404
109. Đồng Dương I. Çiva du temple N.-O.	405
110. Mĩ Sơn E ₄ . <i>Dvārapāla</i>	406
111. Sanctuaire des Montagnes de marbre. Balustrade fermant la grotte avec <i>dvarapāla</i>	407
112. Trà Kiệu. Çiva sur une partie de tympan	408
113. Pô Nagar de Nha Trang. Tour principale, tympan au-dessus de la porte d'entrée	409
114. Phòng Lỗ. Tympan. Çiva entouré des <i>nāgi</i>	410
115. Trạch Phổ. Tympan. Çiva, Brahma et Viṣṇu.	411
116. Mĩ Xuyên. Umā.	413
117. Phù Ninh. Gaṇeṣa (de face).	414
118. — Le même (de profil)	415

	Pages.
Fig. 149. Mĩ Sơn B ₃ . Gaṇeça	446
120. Gaṇeça déposé à la Banque de Tourane	447
121. Mĩ Sơn A. Skanda	448
122. Musée de l'École. S 47. Skanda (?)	449
123. Phú Thọ. Nandin	449
124. Musée Indochinois du Trocadéro. Viṣṇu sur Garuḍa	422
125. Mĩ Xuyên. Tympan. Naissance de Brahmā	423
126. Phú Thọ. Linteau-tympan. Naissance de Brahmā	424
127. Mĩ Sơn G ₄ . Tympan. Lakṣmī	425
128. Đồng Dương I. Édifice S., applique de base, Lakṣmī entre les éléphants.	426
129. Tour d'or (?). Tympan	431
130. Hưng Thạnh (?) Tympan déposé à la Résidence de Qui Nhơn	431
131. Trung Tin	433
132. Phước Tịnh. Geste du Bodhisattva	436
133. Pô Nagar de Nha Trang. Dépôt sacré de la tour N.-O.	444
134. Mĩ Sơn B. Piédestal avec rhinocéros debout	463
135. Khương Mỹ. Piédestal, face antérieure ornée de lotus	464
136. — Nandin	465
137. Qui Nhơn Q. Frise de danseuses	466
138. Mĩ Sơn H. Tête de Nandin	466
139. Đồng Dương I. Tour S.-O.; corps d'applique, tête de feuillage	467
140. — Tête de makara en rinceaux	468
141. Bình Định. Fragment trouvé dans la citadelle. Éléphant stylisé	468
142. Tête stylisée de nāga khmèr	469
143. Dessin ċam de figure	469
144. — — —	470
145. Parties de figures ċames stylisées	471
146. Pô Nagar de Nha Trang. Petite déesse	472
147. Tô Ly. Statue d'une reine.	473
148. Décors annamites apparentés à l'art ċam	478
149. Coupe d'un édifice en bois supposé analogue à Mĩ Sơn B ₃	493
150. Coupe d'un édifice en bois supposé analogue à Mĩ Sơn C ₄	494
151. Coupe de la salle centrale de l'annexe S.-E. du temple de Bẽn Málā	495
152. Coupe du Prāsāt Táp Ćei	496
153. Intérieur du Prāsāt Táp Ćei	497
154. Comparaison des plans supérieurs de Mĩ Sơn B ₃ et d'un édifice en bois supposé analogue.	499
155. Comparaison des plans de Mĩ Sơn D ₁ et d'un édifice en bois supposé analogue.	500
156. Façade latérale de la bonzerie du Vat Ban Phôn (Laos)	507
157. Comparaison des plans d'un édifice mixte, Mĩ Sơn E ₄ et d'un édifice entièrement en briques supposé analogue.	540
158. Mĩ Sơn C ₁ . Face latérale S.	549
159. — A ₁ . Face latérale S.	521
160. — A ₁ . Fausse porte S., partie supérieure	523
161. — D ₁ . Face N.	525
162. — B ₃ . Face S.	527
163. Pô Dam. Tour S.-O., face N.; restitution	537
164. Mĩ Sơn F ₁ . Sanctuaire figuré sur le tympan principal.	539

TABLE DES ILLUSTRATIONS

621

	Pages.
Fig. 465. Đồng Dương II. Salle, partie centrale de la face S.	542
466. — I. Tour N.-O., face N.	543
467. — I. Tour centrale, face O.	547
468. Hưng Thạnh. Tour N., face N.	557
469. Pō Klaun̄ Garai. Tour principale, étages, faces E. et S.	562
470. Village cəm : Palei Bauḥ Hadañ.	563
471. Enceinte de la mosquée du même village	564
472. La mosquée et son prêtre <i>bani</i> , même village	565
473. Rectification du relevé de la tour principale de Pō Klaun̄ Garai	661

INDEX

RÉPERTOIRE POUR L'ÉTUDE DES MONUMENTS ET TABLE DES NOMS GÉOGRAPHIQUES

Les monuments étant le plus souvent désignés par le nom du village dont ils dépendent, il nous a paru avantageux, pour ne pas créer de répétitions inutiles en deux tables différentes, de réunir dans la même ces deux séries de renseignements, faciles à distinguer les uns des autres par un simple artifice de typographie. Sont néanmoins cités deux fois, sous des formes différentes, les mêmes noms communs à un lieu et à un édifice dans les cas où cette répétition a semblé utile.

Aucun autre nom propre n'est donné en plus ici que celui des personnages légendaires ou divinités liées en relation avec les édifices examinés. En effet, l'ordre très rigoureux adopté dans l'un et l'autre volume rendait inutile toute table réellement analytique, puisque les tables des matières avec leurs sommaires détaillés de chapitres, divisés en éléments restreints et munis de leurs renvois aux pages, pouvaient, semble-t-il, en tenir lieu.

Répertoire pour l'étude des monuments. — Les renvois aux différents renseignements sur un même édifice ou une même statue, et disséminés dans les deux volumes, texte et figures, et dans les deux séries de planches, sont réunis ici de façon à donner des monographies presque complètes de chaque objet étudié. L'ordre adopté est le suivant :

1^o Les numéros de page du volume où le nom du monument est cité dans le texte, et exceptionnellement dans les notes : — sans indice spécial pour les renvois au premier volume, avec le numéro du deuxième pour les autres (II) :

2^o Les figures de l'un et l'autre volume précédées de l'indice correspondant I : ou (II) ; et de la page où elles sont insérées :

3^o Les planches, suivant leur ordre propre, en chiffres romains et, quand il y a lieu, avec la lettre qui désigne la partie correspondante de la planche.

(1) Les noms de monuments cités dans les notes, spécialement dans le second volume où le cas est de beaucoup le plus fréquent, sont de simples références données aux observations de caractère général qui constituent les études de cette

seconde partie : les mêmes faits ont été individuellement mentionnés dans la description du premier volume. Inutile, proprement dit, il nous a donc paru inutile d'encadrer les tables de ces renvois.

Table des noms géographiques. — Tous les noms propres géographiques mentionnés dans le texte et les notes des deux volumes de cet ouvrage sont indiqués ici avec le renvoi à la page où ils sont cités.

Voici quelles conventions règlent cet index :

Répertoire pour l'étude des monuments. — Sont imprimés en italique les noms des personnages légendaires çams, des édifices, ou des villages dont dépendent des monuments çams et la désignation des vestiges que contiennent les derniers. Est imprimé également en italique le numéro de la page où commence soit la description de l'objet étudié, soit l'observation qui rectifie la description donnée de cet objet ; en caractères gras, la page où la date en est mentionnée ou au moins étudiée.

Table des noms géographiques. — Sont écrits : en caractères gras les noms des cantons.

En petites capitales, les noms des petites divisions administratives, *phủ*, *huyện*, ou autres.

En grandes capitales, ceux des provinces, pays ou grandes régions.

Les abréviations communes sont les suivantes : c. : canton ; ç. : çandi, temple à Java ; cit. : citadelle ; coll. : colline ; fig. : figure ; fl. : fleuve ; h. : huyện ; insc. : inscription ; ld. : lieu-dit ; m. : montagne ; miss. : mission ; p. pp. : page, pages ; p.p. : peuplade ; pag. : pagode ; ph. : *phủ* ; piéd. : piédestal ; pil. : pilier ; pr. : province ; riv. : rivière ; sanct. : sanctuaire ; vest. : vestiges.

L'orthographe adoptée est pour les noms annamites celle du *quốc ngữ* ordinaire ; pour les quelques noms cambodgiens, celle proposée par M. Finot, dans le premier numéro du tome II du *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient* ; pour les noms çams, celle du Dictionnaire de MM. Aymonier et Cabaton (publications de l'École). Les noms passés dans l'usage sous une forme tellement dénaturée que le retour à une orthographe rationnelle surprendrait ou est impossible, sont précédés d'un point (.).

L'ordre des lettres suivi est celui du français, sans qu'il soit attaché de valeur à la prononciation réelle ; les caractères spéciaux : Đ, Ć, U', P, O' sont classés après les lettres simples correspondantes.

A

A-Ban (Pràsàt) : II : 384.
 Ai Lao, col : 2, 44.
Ai Tẻ vest. : II : 598.
 Ajunta : II : 423.
 Am, pag. : 516.
 Amarāvati : 14.
An Chánh, vest. : 284.
 An Đạ, c. : 533.
An Đại, sculpt. : 224, 225.
 An Đôn, c. : 526, 533.
 An Hoà : 285, 337.
An Hội, vest. : 225, 233.
 An Hưng, vest. : II : 599.
 An Khê, col : 2, 44.
An Kiểu, vest. : 514.
 An Lễ, c. : 285.
An Lố, vest. : II : 594.

An Lộng, vest. : 533 — II : 598.

An Lưu, c. : 530, 600, 604.

An Mỹ, vest. : 236.

An Nghĩa, c. : 472, 479, 484, 498, 208, 211.

An Nhon, c. : 523.

AN NHON, ph. : 472, 479, 484, 485, 498, 204, 208, 211 — II : 579, 580, 581.

An Nhon (riv. d') : 479, 485.

An Ninh, vest. : 223.

An Phú, c. : 440.

An Phước, h. : 61, 72, 78, 409.

An Quán, sculpt. ? : 336.

An Thái, vest. et insc. : II : 588.

An Thái Thương, c. : 309 — II : 586.

An Thành, c. : 545.

An Thành : II : 579.

An Thanh Tung, sculpt. : II : 594.

An Thinh, carrières çames et roches ins-

- crites* : 284, 285, 286 — II : 205, 373 — II : fig. 400, p. 374.
- An Thới**, c. : 523, 526.
- An Thu**, c. : II : 595.
- An Trạch*, vest. : II : 602.
- An Thuận*, insc. : 220—II : 579.
- An Trinh*, vest. : 217.
- An Xã**, c. : 534.
- Ang Chumnik** : 4.
- Angkor**, voir **Ankor**.
- Ankor** : 197, 503, 520 — II : IX, 155, 371, 479, 481.
- Ankor Thom** : II : 268, 271.
- Ankor Vat** : II : 322, 417, 496.
- . **ANNAM** : x, XII, 1, 2, 6, 9, 10, 15, 57, 432, 542, 572 — II : 21, 27, 203, 303, 352, 371, 382, 390, 430, 477, 478, 516, 574 pl. CVIII à CXIV.
- Argent (Tours d')*, groupe : 86, 144, 154, 155, 157, 544, 576, 577, 580 — II : 30, 44, 45, 81, 236, 288, 326, 329, 363, 555, 556 — pl. XXXII.
- Sculptures* : 164 — II : fig. 82, p. 320 — pl. CLXXV-K ; CLXXVII-L.
- Tour principale* : 155, 158 — II : 49, 49, 109-111, 160, 181, 182, 190, 191, 196, 216, 291, 327, 336, 399, 406, 553, 555, 568 — I : fig. 30, p. 159 — pl. XXXII à XXXV ; CXXXVI-D ; CXXXVIII-8 ; CXLVI-A ; CLXVII-A.
- Édifice S.* : 162, 330, 466, 538 — II : 46, 55, 98, 99, 198, 223, 234, 249, 254, 258, 555 — pl. XXXIII ; XXXVI ; CXXXI-C ; CXXXVIII-49 ; CXLVI-I.
- Tour E.* : 163 — II : 42, 120, 157, 190 — pl. XXXIII ; XXXVII.
- Tour S.* : 163 — II : 47, 146, 163, 170, 179, 531 — pl. XXXIII ; XXXVII ; CXXXI-E ; CXXXVI-C ; CXXXVIII-34.
- B**
- Bá Canh** : 198.
- Bà Chàng* : 143.
- Ba Kê**, cap : 6.
- Bà Lap** : 109.
- Bà Lôi** : 516 : II : 24.
- Bà Mụ Thủy Bỏ*, pag. : II : 586.
- Ba Ngòi*, vest. : 110.
- Bà Ong* : 77.
- Bà Xá*, insc. : 77 ; voir *Pō Sah*.
- Bac Hạ*, vest. et insc. : 550 — II : 77, 603 — pl. CXIX-H.
- BAC TRANG**, h. : 556.
- Baõn (Palei)* : 73 ; voir *Chương Mỹ*.
- Bah Plom** : 47.
- BAHNARS**, p. p. : 563.
- Bakô** : II : 31.
- Bakal*, insc. : 79.
- Bal Batthinôn** : 38 ; voir *Sóng Lũy*.
- Bal Cři Banoy**, id.
- Bal Canar**, id.
- Bal Hanoñ**, id.
- BALI** : 102.
- Bàn Cờ** : 234, 235.
- Ban Don** : 557.
- Bánh Ít* : 157 — II : 24.
- Ban Khai** : II : 505.
- Bàn Lành*, inscr. : 308.
- Bin Melruot*, rasanñ balău inscrit : 556.
- Ban Methuot** : 556, 557.
- Ban Malruot*, rasanñ balău : 557 — pl. CXXXVII-A.
- Ban Phôn (Vat)**, pag. : II : 505 — II : fig. 156, p. 507.
- Bảng An*, groupe : 152, 226, 310 — II : 13, 20, 38, 56, 76, 88, 269, 270, 393, 556, 558, 561, 585 — pl. LXIV ; CXXXVII-E ; CLXXXIII-D.
- Sculptures* : 310 — II : fig. 60, p. 269.
- Tour principale* : 310 — I : fig. 68, p. 311 — pl. LXIV à LXVI ; CXXXVIII-33.
- Édifice S.-O.* : 312 — II : 585 — pl. LXIV à LXVI.
- Édifice N.-E.* : 313 — II : 585 — pl. LXIV ; CXXXIX-30.
- Insc.* : II : 585.
- Bang Giang (riv. de)** : II : 594.
- Banque de l'Indochine à Tourane* : voir **Tourane**.
- Bantai Chmar** : II : 346.
- . **Bantam**, cap : 12, 13.
- Baphuon** : II : 293.
- Barhut** : 577 — II : 326, 559.
- . **Batangan**, cap : 12.
- Batâu Tablah*, insc. : 72 ; voir *Đá Nẻ*.
- Batavia** : II : 540.
- Bau Giang*, lac : 245.
- Bauh Hadañ (Palei)** : II : 470 — II :

- fig. 144, p. 470; fig. 170 à 172, pp. 563 à 565.
 Bayon : 107 — II : 346, 452 — II : fig. 32, p. 244.
 Bến Đa : 592.
 Bến Mátá : II : fig. 151, p. 495.
 Bến Ván, *vest.* : 240.
 Bénardès : II : 453.
 Berlin : II : 268, 580.
 Bích Khê, *vest.* : II : 599.
 Bích La, *vest. et sculpt.* : 531 — II : 408, 442, 530, 598 — I : fig. 425, p. 532.
 Bích La Đông, *sculpt.* : II : 600.
 Bích La, c. : 528, 530, 531.
 Biên Hoà, *statue de Ganega* : 555.
 Biên Hoà, *statue inscrite de Vignu* : 553.
 — II : 48, 295, 342, 351, 386, 420, 427, 471 — I : fig. 127, p. 554 — II : fig. 445 C, p. 471 — pl. CLXXIX-II; CLXXXI-I.
 BIÊN HOÀ, *inspection* : 553, 555.
 Bina (C.) : II : 431, 530.
 Bình Gang, *baie* : II : 576.
 Bình Giã : 551.
 Bình Châu, c. : 235.
 Bình Chư : 78.
 Bình Diên, c. : 237.
 BÌNH ĐỊNH, pr. : xi, 5, 9, 10, 11, 12, 14, 142, 146, 164, 178, 217, 220, 574, 576, 579-582 — II : vii, 18, 21, 76, 133, 247, 249, 285, 293, 314, 317, 436, 439, 446, 517, 531, 550, 553, 576 — pl. CXI.
 Bình Định, *dépôt de sculpt. et d'insc.* : 172, 177, 201, 206 — II : 231, 246, 266, 288, 326, 328, 330, 371, 424, 439, 472, 577, 579 — I : fig. 32, p. 477 — II : fig. 59, p. 267; fig. 97, p. 371; fig. 141, p. 468 — pl. CLXVII-L; CLXVIII-B; CLXXIX-K, L.
 Bình Định à Qui Nhơn (*vest. sur la route de*) : 146, 154 — II : 435, 578.
 Bình Định, cit. : 42, 172, 178, 498, 204 — II : 45, 269, 402, 579.
 Bình Định (riv. de) : 499.
 Bình Hạ, c. : 237, 239, 240.
 Bình Hoà, c. : 237.
 Bình Lâm, cit. : 166.
 Bình Lâm, *katun* : xvii, 455, 456, 466, 471, 274, 580 — II : 21, 36, 409, 410, 415, 416, 448, 431, 454, 456, 463, 474, 478, 479, 492, 251, 254, 261, 269, 363, 391, 429, 431, 459, 518, 520, 528, 531, 554, 555, 578 — I : fig. 31, p. 169 pl. XXXVIII; XXXIX; CXXXVI-B; CXXXVIII 5, 21, 23, 31; CXLI-B; CLIV; CLXXXII C.
Sculpture : II : 576.
 Bình Quí, *miss.* : 76.
 Bình Quí, *insc.* : II : 574.
 Bình Sơn, h. : 235, 237, 239, 240 — II : 582.
 Bình Thái Hà, c. : 316, 319.
 BÌNH THUẬN, pr. : 6, 8, 43, 67, 70 — II : 28, 33, 46, 75, 151, 220, 245, 329, 340, 352, 371, 380, 382, 385, 399, 400, 473, 563, 571 — pl. CIX.
 Bình Trưc : 553.
 BIRMANIE : II : 485.
 Bồ Đề, *vest. et sculpt.* : 222.
 Bộ Động Từ, pag. : 534.
 Bồ Giang, canal : II : 592, 594.
 Bồ Khê : 546.
 Bồ Liễn : II : 598.
 Bồ Miêng, *vest. et insc.* : 316, 325 — II : 587.
 Bồ Thạch, h. : 542, 543, 546, 548, 580.
 Bodhdaya : II : 485.
 Bông Miên : 13, 242.
 Bông Sơn, h. : 11, 42, 143, 217, 219, 565.
 Bô rô budur : 51, 100 — II : ix, 47, 363, 366, 452, 459, 483, 504, 539.
 Bưng Chùa, cap : 2, 15.
 Buon Do : 562.
 Bru Chau, coll. : 288, 289 — II : 376.
 Bru Son, pag. : 553.

C

- Cà Dung : 37.
 Ca Đức, c. : 222, 223.
 Cà Ná, vallée : 7.
 Cà Nôm, *insc.* : 565.
 Cà Lồ, h. : II : 602.
 Cà Lồ (riv. de) : II : 602.
 Cà Ranh, *baie* : 8.
 Cambodge (*existence de monuments çams au*) : 565 — II : 603.
 CAMBODGE : ix, x, 1, 71, 192, 197, 349, 374, 566, 569 — II : 30, 31, 38, 47, 56, 60, 66, 133, 453, 455, 476, 495, 206, 222, 268,

272, 283, 289, 292, 301, 305, 313, 315
326, 339, 340, 346, 352, 356, 379, 380.
381, 388, 397, 404, 421, 427, 439, 447.
450, 452, 457, 479, 480, 482, 486, 487.
498, 511, 537, 558, 566, 603.

Cánh Thiên, vest. : 219.

Cánh Tiên : II : 24; voir *Tour de cuivre*.

Cao Lao, c. : 542, 546-548, 580.

Cao Lao Hạ, vest. de cil. : 548.

Cầu Đá, digue : 221, 222.

Cầu Hàu : 50.

Caubau, voir Cầu Hàu.

Chánh Lộ, vest. : 225.

Chánh Lộ, restes d'un groupe : 226, 349.
406 — II : 38, 42, 45, 78, 85, 89, 98, 146.
152, 207, 237, 249, 262, 266, 286, 287.
310, 320, 326, 327, 355-357, 367, 369.
374, 392, 394, 405, 406, 409, 414, 424.
427, 429, 445, 556, 560, 561 — pl. LIV :
CXLVIII-E, K, L, N.

Tour-porte, cour et salle II : 226, 227
— pl. CLXIV-H.

Enceinte, murs et tour-porte I : 227.
228 — pl. CXXXI-F, H; CXLVI-E :
CLXXII-F, M.

Tour principale I : 228 — I : fig. 42.
p. 225 — pl. CXXI-C; CXXXI-G;
CLXVIII-K; CLXXXIII-C.

Édifices annexes, sculptures I : 229.
233 — I : fig. 43 et 44, pp. 230 et 231 —
II : fig. 90, p. 354; fig. 145 F, p. 471.

Inscription : 233.

Chánh Mau, sculpt. : II : 576; voir *Bại Hưu*.

Chánh Trục, vest. : 217.

Châu Đạc Trung, c. : 269, 280, 282, 439,
442.

Châu Sa, cil., pil. et inscr. : 235, 236 —
II : 54, 531, 532, 582 — pl. LV; CLI-F, N.

Chau-Sei Tevada : II : 271.

Châu Thành, vest. : 214.

Châu Vạn, c. : 272.

Chau-Ren, poste : 216, 217.

Củ Trạng, vest. : 222.

CHIÊM THẠNH :

Chiêm Đàng, c. : 244, 269.

Chiêm Đàng, groupe : XVII, 269, 325, 335
— II : 33, 56, 88, 109, 110, 124, 131, 151.
157, 163, 191, 212, 225, 236, 242, 247.
262, 265, 269, 326, 414, 551, 560 — pl.

247, CXLVIII-K, CXLIX-L, LXXXV-J.

Sculptures diverses : 275 — I : fig. 54
à 56, pp. 275 à 278 — pl. CLXVII-I.

Inscription : 278.

Tour S. : 270 — II : 73, 242, 561 —
pl. LX à LXIII; CXXXVI-G; CXXXVIII-
45; CXLVI-F; CLXVIII-L.

Tour centrale : 269, 271 — II : 191, 561
— pl. LX à LXIII; CXXXVI-E; CXXXVIII-
42, 44; CXLVI-G; CLXIV-B; CLXIV-V.

Tour N. : 273 — II : 50, 181, 425, 561
— pl. LX à LXIII; CXXXVIII-48; CXL-B;
CLXXXIII-K.

Chiết Bì, vest. : II : 531.

Châm Sơn, kalan : 248 — II : 46, 106, 518,
530.

Chine Émer de : 2.

CHINE : 46 — II : IX, 235, 380.

Cho Bình, falaise inscrite : 140 — II : 24.

Chợ Mới, vest. : 111.

Chùa Phố Đa, sculpt. : II : 578.

Chợ Sỏi, marché : 528.

Chùa Bôi : 336.

Chợ Mây : cap : 14.

Chư Păk, c. : 539.

Chùa Bà : 434.

Chùa Bà Đa : 566.

Chùa Bạt Mộc, pag. : II : 603.

Chùa Hang, grotte et sculpt. : 240, 546
— II : 402, 459.

Chùa Lôi : 515.

Chùa Phát Lôi, pag. : 526 — II : 24.

Chùa Tào, pag. : 566.

Chợng Mỹ, vest. et sculpt. : 73, 79 — II :
330 — pl. CLXXV-B.

Cố Bưu, vest. et temp. : II : 551.

Cố Lũy, cil. : 234, 235, 236 — II : 24.

Cố Thành, sculpt. : 528, 530 — II : 531.
567, 598 — I : fig. 124, p. 529.

Cố Tháp, vest. : 517 — II : 24.

COCHINCHINE : 2-6, 553.

COCHINCHINE ORIENTALE : 574.

Col des Nuages, col. : 8, 11, 12, 14, 45, 46,
290 — II : 251, 539.

Collections particulières : 579 — II : 605
— I : fig. 134, p. 581.

Comalis, voir Somali.

Côn Chén, id. : 522.

Côn Đàng, id. : 530 — II : 24.

Cồn Dàng, ld. : II : 601.
 Cồn Hến, île, *rasun balau* : II : 596.
 Confucius (*Pag. dite de*) : II : 596.
 Công Đồng, *vest.* : 511; (voir erratum).
 Cubi : II : 597.
 Cubi (riv. de) : II : 597.
 Cu Hoan, *vest. et sculpt.* : 515, 524 — II : 77, 289, 395, 403, **530** — I : fig. 123, p. 525 — pl. CXIX-B ; CLXXXII-J.
 Cu Hoan, c. : 522-524.
 Cu Lao : 111, 126.
 Cu Va, *miss.* : 236.
 Cù Lao Cham, île : 13.
 Cù Lao Ráy, île, *vest.* (?) : 13, 240.
 Cù Mông, col : 10.
 Cửa Ron, riv. : 550.
 Cuivre (*Tour de*) : XVII, 201, 204, 214, 537 — II : 27, 109, 128, 146, 160, 182, 204, 212, 214, 216, **555** — I : fig. 39, p. 205 — pl. L à LII; CXXXVIII-7 ; CXLVI-D.

Ç

Çaban, *cil. et sculpt.* : 12, 146, 173, 177, 198, 203, 204, 208, 210, 513, 514 — II : 261, 368, 378, 405, **531**, 532, 556, 581 — I : fig. 37 et 38, pp. 200 et 201 — II : fig. 58, p. 266 ; fig. 95, p. 369 — pl. XLIX ; CLXVII-B ; CLXXIII-G.
 Çakliñ, *vest.* : 73 ; voir *Chương Mỹ*.
 ÇAMPA : IX, X, XII, 1, 2, 5, 6, 12, 13, 15, 16, 74, 246, 281, 288, 439, 553, 566 — II : IX, 28, 31, 33, 47, 89, 92, 157, 230, 237, 238, 249, 268, 289, 314, 318, 329, 330, 334, 346, 347, 352, 381, 383, 386, 388, 391, 395, 397, 403, 411, 412, 413, 415, 424, 432, 433, 434, 442, 446, 450, 453, 459, 482, 488, 490, 491, 498, 512, 516, 530, 535, 538, 539, 544, 549, 562, 566, 567, 598 — pl. CVIII.
 Çandi..., voir au nom du temple.
 Çok Halā, coll. : 81.
 Çok Yañ, *grotte et insc.* : 110.
 Çokliñ, *vest.* : 73 ; voir *Chương Mỹ*.

D

DARLAC : 556, 557.
 Diêm Sơn, *vest.* : 307.
 Diêm Trương, c. : 507.
 Diên Ngao, *vest.* : II : 601.
 Diên Phước, *vest.* : 237.
 Diên Phước, h. : 309, 314, 336.
 Dieng : II : IX, 131, 483, 530, 539.
 Dinh Thị, *insc.* : 514.
 Djago (Ç.) : II : 263.
 Do Ban : 203, 207.
 Do LINH, h. : 15, 534 — II : 602.
 Double Pic (Le) ; m. : 14.
 Drañ Lai, *vest., sculpt. et insc.* : 559, 562 — II : 18, 330, 388, 400 — I : fig. 129, p. 561 — II : fig. 105, p. 401 — pl. CVII-C, D.
 Draupadi (Rath) : II : 559.
 Duong : 6.
 Duong An, c. : 146 — II : 577.
 Duong Lăng, *sculpt.* : 179.
 Duong Long, *groupe* ⁽¹⁾ : 142-144, 153, 179, 185, 572 — II : 24, 33, 45, 46, 56, 60, 105, 118, 120, 131, 133, 134, 157, 236, 249, 258, 264, 270, 328, 380, 404, 426, 466, **566**, 576, 579, 604 — I : fig. 35, p. 186 — pl. XLII ; XLIII ; CLXVII-C (?), E, H, J ; CLXXIII-B ; CLXXIX-G.
Tour centrale : 187 — II : 454 — I : fig. 36, p. 189 — II : fig. 53, p. 258 — pl. XLIII à XLV ; CXXXVIII-11.
Tour S. : 188, 190 — II : 120, 134, 180, 246 — pl. XLIII ; XLV à XLVII ; CXXXVIII-10 ; CXL-D ; CLXX-A ; CLXXIV-B.
Tour N. : 193 — II : 120, 180, 604 — I : fig. 36, p. 189 — II : fig. 19, p. 126 ; fig. 55, p. 262 ; fig. 61, p. 274 — pl. XLIII ; XLV ; XLVII ; XLVIII ; CXXXVIII-17 ; CXL-A.
 Duong Minh, c. : 578.
 Duong Mong, *vest. et insc.* : II : 587. — pl. CLXXXI-F.
 Duy XUYỀN, h. : 284-286, 288, 308, 335.

1. Ce groupe est désigné dans les deux volumes sous ce nom et sous celui du village dont il dépend (Vân Tương) : sont

portées ici toutes les pages où il en est fait mention sous un nom ou sous l'autre.

D

Đá Bia, m. : 9, 133.

Đá Chong : 97.

Đá Chữ : 74.

Đá Hàn : 523.

Đá Hoà, c. : 308.

Đá Nê, *roche inscrite* : 72 — II : 575 — I : fig. 15, p. 73.

Đa Nghi, *vest. et sculpt.* : II : 598.

Đá Nhảy, cap : 545, 546.

Đa Phước, c. : 42.

Đá Trắng, *coll., vest. et insc.* : 8, 78 — pl. CLXXXI-C.

Đại An, *miss.* : 212, 214, 217 — II : 577; voir *Đại Hữu*.

Đại Giang, *riv.* : II : 591.

Đại Hào, *vest.* : II : 601.

Đại Hữu, *vest. et sculpt.* : 211 — II : 76, 81, 157, 163, 234, 288, 291, 326, 328, 329, 356, 358, 364, 402, 472, 576, 577 — II : fig. 93, p. 364; fig. 108, p. 404 — pl. CXLII-T; CLXX-F, J.

Đại Lộc : 157.

Đại Lộc, h. : 313, 314, 335.

Đại Lôi : 335 (voir *erratum*).

Đại Tín, *insc.* : II : 578.

Đề Gi : 217.

Đền Kho, ld. : 542.

Đền Tuân, ld. : 542.

Đèo Bô Cai, m. : 109.

Đèo Cả, col : 4, 9.

Đèo Lè, m. : 337.

Đèo Ngang, m. : 551.

Đĩa Ly : 542.

Điền Bân, ph. : 310, 336 — II : 586.

Đồng Bào, *vest.* : II : 599.

Đồng Chùa, *ruines* : 542.

Đồng Dương, *grand temple; dispositions générales* : xx, 14, 124, 158, 181, 186, 223, 238, 246, 248, 250, 279, 280, 281, 282, 283, 315, 316, 320, 345, 347, 351, 354, 358, 374, 386, 424, 439, 536, 537, 541 — II : x, 10, 14, 20, 31, 38, 40, 47, 69, 82, 84, 112, 121, 122, 142, 143, 187, 191, 253, 257, 268, 270, 271, 276, 277, 287, 289, 291, 293, 294, 316, 321, 327, 330, 353-355, 357, 358, 360, 369, 402, 405, 433, 435, 448, 450, 459, 462, 463, 466,

502, 544, 533-536, 538, 540, 541, 543, 544, 546, 583, 588 — pl. XCVIII.

Inscriptions : 484 — pl. CLXXXI-B.

Murs I : 455 — I : fig. 101, p. 453 — II : fig. 2, p. 39 — pl. CXV-E; CXXXIX-12.

Murs II : 485.

Murs III : 493.

Bornes I : 456 — II : 435 — I : fig. 101, p. 453.

Bornes II : 485 — II : 541.

Bornes III : 493 — II : fig. 6, p. 48.

Porche I : 457 — II : 40, 541 — I : fig. 102, p. 459. — pl. XCIX; CH; CHH.

Porche II : 486 — II : 40, 541 — I : fig. 111, p. 490 — II : fig. 3 et 4, pp. 40 et 41 — pl. C; CIV; CXXXIX-27; CLII-15; CLXVI-M.

Porche III : 494 — II : 40, 543 — I : fig. 112, p. 491 — pl. CI.

Pylônes I : 461 — pl. XCIX; CH; CHH; CXXXIX-10.

Pylônes II : 487 — II : 543 — pl. C; CIV.

Pylônes III : 495 — pl. CI; CV.

Enceinte I, dispositions générales : 443 — II : 34, 69, 80, 226, 268, 282, 325, 356, 357, 360, 365, 366, 371, 373, 375, 403, 425, 434, 541, 543 — pl. XCIX; CH; CHH.

Sculptures I : 465 — II : 82 — I : fig. 103 à 109, pp. 467 à 483 — II : fig. 140, p. 468.

Tour principale, sanct. : 443 — II : 49, 82, 112, 143, 189, 198, 229, 286, 417, 550 — I : fig. 103 à 107, pp. 467 à 477 — II : fig. 14, p. 101; fig. 41, p. 233; fig. 85, p. 323; fig. 140, p. 468 — pl. XCIX; CH; CHH; CXXV; CXXVI; CXXXIX-38; CLI-II; CLII-21; CLXVI-A.

Tour S., sanct. : 447 — II : 188 — II : fig. 65, p. 279 — pl. XCIX; CH; CHH; CXXXVII-A; CXXXIX-3, 26.

Tour N., sanct. : 448 — II : 188 — II : fig. 64, p. 278 — pl. XCIX; CHH; CXXXVII-II.

Tour S.-O., sanct. : 450 — II : 122 — II : fig. 139, p. 467 — pl. XCIX; CH; CHH; CXXXIX-24, 29.

Tour N.-O., sanct. : 451 — II : 176,

481, 543, 544 — II : fig. 166, p. 545 — pl. XCIX; CIII; CXXXIX-34; CXLI-E.

Tour centrale, tour d'abri : 452 — II : 31, 47, 112, 130, 146, 184, 188, 232, 433, 540 — I : fig. 101, p. 453; fig. 102, p. 459; fig. 117, p. 503 — II : fig. 23, p. 144; fig. 167, p. 547 — pl. XCIX; CII; CIII; CLII-20; CLXXXVIII-N.

Tour N.-N.-O., sanct. : 461 — pl. XCIX.

Templions I, sanct. : 462 — II : fig. 109, p. 405 — pl. XCIX; CII; CIII; CXXX-P; CLXVI-L.

Tour S.-S.-O., tour d'abri : 463 — II : 47, 188 — I : fig. 100, p. 449 — pl. XCIX; CIII.

Tour centre-N., tour d'abri : 464 — II : 47 — II : fig. 15, p. 102 — pl. XCIX; CXXX-L.

Édifice S. : 464 — II : 46, 102, 268, 336, 425 — II : fig. 128, p. 426 — pl. XCIX; CII; CXXX-G; CXXXIX-35.

Pavillon N. : 465 — II : 47, 362 — pl. XCIX.

Enceinte II, dispositions générales : 485 — II : 45, 541 — pl. C; CIV.

Sculptures : 489; fig. 111 et 112, pp. 490 et 491.

Salle II : 488, 541 — I : fig. 110, p. 488 — II : fig. 165, p. 542 — pl. C; CIV; CLX.

Enceinte III, dispositions générales : 493 — II : 80, 351, 355, 404, 431, 541 — pl. CI; CV.

Salle III et sculp. de l'enceinte III : 495 — II : 83, 101, 123, 247, 257, 261, 289, 291, 294, 296, 433, 540, 541 — I : fig. 113 à 117, pp. 496 à 503 — II : fig. 13, p. 100; fig. 36, p. 221; fig. 57, p. 265; fig. 74, p. 290; fig. 92, p. 360; fig. 107, p. 403 — pl. CI; CV; CXXXIX-2; CLXVI-C; CLXXXIII-E; CLXXV-N; CLXXXVII-G; CLXXXVIII-M.

Tours-portes III : 494 — pl. CI; CV.

Dòng Dương, vest. différents du grand temple et seconde stèle : 281; buddha de bronze : II : 435, 583.

Đồng Giáp, vest. : 336.

Đồng Giáp, ld. : II : 597.

Đồng Hà : II : 602.

Đồng Hới : 15, 542.

Đồng Phò (riv. de) : 565.

Đồng Phúc, vest. et sculpt. : 237 — II : 204, 293, 334, 342, 401, 531 — II : fig. 79, p. 312; fig. 84, p. 322; fig. 145 A, p. 471 — pl. CXVIII-O; CLXXVI-A; CLXXVII-C, E, M, N.

Đồng Quí, ham. : II : 574.

Đồng Tri, pag. : 524.

Đồng Vua, ld. : 97.

Đồng Xuân, h. : 442.

Đồng Yên, c. : 308.

Đương Lễ, vest. et sculpt. : 533 — II : 421, 598.

Đương Xe Lỗi : 237.

Đương Xe Hới : 237.

Đặc Hoà Thương, c. : 313, 344.

Đức Phò, h. : 223 — II : 582.

Đức Trọng Hà, vest. : II : 594.

E

Ecran du Roi, coll., vest. : II : 596.

Ellora : II : 451.

Extrême-Orient (Musée de l'Ecole française d') : XVII, 129, 172, 219, 231-233, 249, 264, 266-268, 276, 278, 291, 292, 301-303, 325, 329, 333, 356, 357, 400, 408, 418, 419, 433, 481, 483, 538, 556, 558, 559, 570 — II : 267, 273, 291, 373, 402, 407, 418, 436, 574, 577, 583, 584, 586, 602, 604, 605 — I : fig. 131 à 133, pp. 570 à 573 — II : fig. 106, p. 402; fig. 122, p. 419 — pl. CLXXV-C, I; CLXXVII-O.

EXTREME-ORIENT : II : 1x, 31, 196, 208, 223, 305, 386, 452, 461, 485, 505, 508, 606.

Etudes indochinoises (Musée de la Société des) 261, 292, 303, 307, 324, 325, 574 — II : 423 — pl. CLXXIV-L; voir *Khương Mỹ, Phong Lễ, Trà Kiệu*.

F

Faifo, sculpt. : 309 — II : 246. — II : fig. 68, p. 283 — pl. CLXXVII-N.

Faifo : 13, 288 — II : 582, 584, 585, 604.

Faux Varella, cap : 8.

Fille (Tour de la) : 207.
Fleuve Rouge, fl. : 2.
Fo-che : 12, 203.

G

Galathée, navire : 6 — II : 330.
Gia Hoi : 514.
Giam Biêu, vest. et sculpt. : 512.
Giang Cồ, insc. : 72 ; voir Glai Klaun Anok.
Giang Tây : 37.
Giao Thủy, marché : 313.
Giao Thủy, vest. : 239.
Giếng Tiên, puits : 240.
Girnar : II : 385.
Glai Klaun Anok, vest. et insc. : 72, 79 — pl. CLXXX-N.
Glai Lamau, vest. sculpt. et insc. : 77, 78 — II : 392, 395 — I : fig. 16, p. 77 — pl. CLXXXI-M.
Go Choi : II : 576.
Gò Đống, vest. : 217 — pl. CXLII-X.
Go Loi : II : 576.
Gò Thị, sculpt. : II : 578.
GOLAR, p. p. : 563.
Grand sommet, m. : 15.
Guimet (Musée) : 143, 153, 184, 531, 578 — II : 86, 327, 427, 580 — II : fig. 145 B, p. 471.
Gunang Gansir : II : 131.

H

Hà Đông, h. : 241, 242, 244-246, 268, 269.
Hà Lam, vest. et insc. : marché : 279, 283 — II : 72, 393 — pl. CLXXXII-D.
Hà Mi, vest. : 530 — II : 598, 599.
Hà Noi, c. : II : 576.
Hà Nông, c. : 310 — II : 586.
HÀ TỈNH, pr. : 2.
Hà Trai, col : 2.
Hà Trung, vest. sculpt. et pil. inscrit. : 15, 249, 320, 534 — II : 13, 45, 80, 108, 239, 243, 246, 261, 531, 582, 602 — pl. CXIX-L ; CXXXIII-B, G ; CLI-K, M, O ; CLII-14 ; CLXIX-A, C.
Ha Xá, vest. : II : 599.
Hai Đang : II : 595.
Hải LĂNG, h. : 522, 523, 524, 526, 595.

. Haiphong : 578.
HAM THUẬN, ph. : 29.
Hanoi (Musée de) ; voir *Extrême-Orient (Musée de l'École française d')*.
Hanoi, vest. et sculpt. : 143, 153, 276, 565, 566, 570, 578, 579 — II : 279, 478, 604, 605.

Hậu An : 42.
Hậu Riên : 528.
Hậu Sanh : 61.
Hủ Duyệt : 545.
Ho Gian, torrent et pagode : 219.
Hoà Bình, c. : 134, 138.
Hoà Cat, tr. : II : 576.
Hoà Chí, vest. : 281, 282, 283.
Hoà Duang, vest. : 313.

HOÀ ĐÀ h. : 37, 38, 41-43, 45, 47.
Hoà Đức, c. : 242, 246.

Hoà Lai, groupe : XVII, 51, 52, 53, 55-57, 98, 161, 389, 446, 451, 461 — II : 18, 19, 32, 36, 37, 39, 42, 44, 53, 91, 112, 122, 127, 187, 207, 219, 220, 253, 265, 281, 290, 502, 533, 534-536, 544, 550, 575 — II : fig. 34 B, p. 219 ; fig. 157, p. 510 — pl. XV.

Les trois kalan : 99.

Tour centrale : 100 — II : 128, 130, 142, 153, 155, 183, 191, 289, 324, 404, 423, 513, 534, 536, 540 — II : fig. 69, p. 284 — pl. XVI à XVIII ; CXXXVII-G ; CXXXIX-6, 16 ; CXLI-K ; CXLIV-B ; CLXV-M ; CLXVI-D, H ; CLXIX-B, G ; CLXXXVIII-J.

Tour S. : 103 — II : 56, 128, 183, 215, 224, 538 — I : fig. 20, p. 104 — pl. XVI à XVIII ; CXXXIX-18 ;

Tour N. : 105 — II : 36, 122, 128, 156, 191, 282, 404, 406, 513, 538, 560 — I : fig. 21, p. 106 — pl. XIX ; CXLI-L ; CXLV ; CLXV-F ; CLXVI-G, O.

Hoà Lai (Débris dans la plaine de) : 108.

Hoà Lai (?) (Insc. dans un village voisin du groupe de) : II : 575.

Hoà Mỹ, pag. : II : 578.

Hoà Mỹ, voir Chiên Đang.

Hoà Quê, vest. et insc. : II : 587.

Hoà Quê : 316.

Hoà Thuận : 42.

Hoà Trinh, tr., vest. : 71, 72, 79.

HOÀ VANG, h. : 316, 319.

HOÀI AN, h. : 249 — II : 582.
 HOÀI CHÂU, h. : 248.
 HOÀI ĐỨC, c. : 248.
 HOÀN PHÚC, c. : 545.
 Hoang Long, ham. : II : 577.
 Hoc Trom (Amas de pierres sur la route de) : 58.
 Hôi Phước, pag. : 555.
 Hòn Chùa, vest. : 140.
 Hòn Cúc, roche inscrite : 307, 308 — II : 376, 385 — II : fig. 404, p. 387.
 Hòn Khôi, baie : 8.
 Hòn Rùa, coll. : 507; voir *Linh Thái*.
 Huế (cit. *čame* près de) : 14, 15, 16, 512 — II : 375, 377 — pl. CVI — voir K'iu-sou.
 Huế, insc. : II : 596.
 Huế : 2, 6, 11, 16, 508, 541, 544, 545 — II : 569, 596, 602.
 Huế (riv. de) : 14, 512 — II : 592.
 Hưng Long, pag. : 179.
 Hưng Thành, groupe : 143-145, 146, 154, 196, 197, 242, 245, 558, 559, 576 — II : 33, 45, 76, 79, 99, 111, 125, 133, 152, 236, 244, 247, 288, 358, 363, 381, 392, 394, 426, 430, 556, 558, 576 — I : fig. 29, p. 149 — II : fig. 48, p. 244; fig. 130, p. 431 — pl. XXX; CXXI-A; CLXVII-G, K; CLXXIV-E.
Tour N. : 147, 152, 459 — II : fig. 168, p. 557 — pl. XXX; XXXI; CLXX-B, C, K; CLXXIII-C.
Tour S. : 150 — II : 50, 110 — pl. XXX; XXXI; CXXXVI-I.
Édifice S. (Souvenir d'un) : II : 46.
 Hương Quê, vest. et insc. : II : 584.
 HƯƠNG THỦY, h. : 511, 514, 591.
 HƯƠNG TRÀ, h. : 512 — II : 592, 594.
 Hữu Đức, c. : 61, 74-78.
 Hữu Lộc, vest. : 217.
 Huyền Không Đông, grotte : 316.

I

Iã Blañ (Palei) : 50.
 INDE : 7 — II : ix, 29, 38, 88, 158, 255, 279, 295, 326, 331, 340, 353, 380, 385, 441, 446, 447, 450, 453, 454, 462, 468, 485, 486, 487, 490, 501, 504, 509.

INDOCHINE : 8, 13, 570, 578 — II : 333, 339, 388, 390, 478, 487, 509, 520.
 Indrapura : 14, 281, 439.
 INSULINDE : II : 375, 385.
 Ivoire (tours d') : 142, 185, voir *Dương Long*.

J

JAPON : II : 313, 516.
 JARAIS, p. p. : 557, 562.
 Jardin de Tourane, voir *Tourane*.
 JAVA : 100, 102, 104, 213, 229, 566, 568, 569 — II : ix, 31, 38, 47, 103, 106, 131, 153, 155, 170, 238, 249, 262, 271, 273, 287, 292, 300, 313, 380, 415, 425, 457, 459, 468, 480, 483, 484, 486, 487, 501, 508, 518, 539, 540, 549, 570.
 Je Nan : II : 363.

K

Kadū, m. : II : 575.
 Kailāṣa : II : 451.
 Kalassan (Č.) : II : ix, 238, 483, 518.
 Kapil (*Le bœuf*) : 94.
 Karañ (Palei) : 58.
 Karli : II : 455.
 KAUTHÀRA : 8.
 Kẽ Dồi, vest. : 545, 546.
 Kẽ Nai, ham., statuettes : 546, 580.
 . Keson : 156.
 . Kega, cap : 6.
 Khánh Bương, ham. : 244.
 KHÁNH HOÀ, pr. : 7, 61, 110, 111 — II : 575 — pl. CX.
 Khánh Hòa, vestiges divers : 132.
 Khánh Hoà, cit. : 110.
 Khánh Lệ, vest. et objets : 172 — II : 579 — II : fig. 99, p. 373.
 Khánh Thọ, marché : 244.
 Khánh Thọ Đông, vest. et sculpt., insc. : 244 — II : 435, 582 — II : fig. 7, p. 49.
 Khánh Thọ Tây, vest. : 244.
 Khánh Vân, vest. : 237.
 Khnā (Prāsāt) : II : 30.
 Khương Mỹ, groupe : xvii, 246, 248, 258, 278, 287, 292, 325, 331, 538 — II : 32, 79, 85, 122, 140, 156, 169, 241, 243, 251, 273, 276, 286, 289, 322, 325, 330, 336,

- 370, 371, 405, 419, 424, 425, 457, 465, 466, 503, 518, 520, **528**, 532, 534, 551, 555, 583, 605 — I : fig. 46, p. 248 — pl. LVI.
- Sculptures* : 258 — I : fig. 48 à 53, pp. 259 à 267 — II : fig. 96, p. 370 ; fig. 135 et 136, pp. 464 et 465 — pl. CXXXIX-31 ; CLXXVII-I.
- Inscription* : 268.
- Édifice antérieur à la tour centrale (restes d'un)* : 247 — II : 240, **529** — I : fig. 45, p. 247 — pl. CXXXVIII-28 ; CLXVI-Q ; CLXIX-F.
- Tour S.* : 249, 258 — II : 19, 36, 37, 53, 54, 57, 112, 113, 119, 139, 156, 163, 164, 171, 179, 186, 224, 453, 503, **528**, **529**, 530, 544 — I : fig. 47, p. 249 — pl. LVI à LIX ; CXXXIV-A ; CXXXIX-4 ; CXL-C ; CXLII-F ; CLV ; CLVII-A ; CLXV-J,K ; CLXVI-E,P ; CLXIX-I.
- Tour centrale* : 255 — II : 37, 109, 160, 164, 181, 192, 453, **529**, 530 — I : fig. 46, p. 248 — pl. LVI ; LVIII ; LIX ; CXXXIX-15 ; CXLII-Q ; CLVII-B ; CLIX-B.
- Tour N.* : 257 — II : 57, **529**, **560** — pl. LVI ; LVIII ; CXVI-E,F.
- Kiêm Ngọc (Làng), insc.* : 220 — II : 582.
- Kim Châu, inscr.* : II : 582.
- Kim Chùa, insc.* : 220 — II : 582.
- Kim Ngọc, insc.* : II : 582.
- Kim Sơn, insc.* : 565 ; voir *Cà Xóm*.
- Kim Sơn**, c. : 565.
- Kinh Dinh**, c. : 96, 98, 109.
- K'iu-sou* : 15 — II : 28, 375, 376 ; voir *Huê, vieille citadelle*.
- Kompon Cham Kau* : *vest. et sculpt.* : II : 603.
- Kon Klor* : 564.
- Kon Tong* : 563.
- Kon Tum* : 563 ; 564.
- Kor Dơ, ruines* : 563.
- . Kratié : 556.
- Ky Sơn, coll.* : 155.
- L**
- La Mác** : 278.
- La Thọ, trésor et insc.* : II : 586.
- Laba* : 57.
- Lạc Hoà, sculpt.* : II : 578.
- Lạc Sơn, grotte et insc.* : 548.
- Lạc Thành, vest. et insc.* : 309 — II : 45, 402, 585 — pl. CXVIII-H.
- Lạc Thánh, insc. et vase* : 336.
- Lạc Trị* : 58.
- Lạch Tân* : II : 602 ; voir *Phượng Sỏi*.
- Lại An**, c. : 29.
- Lai Bang, vest.* : II : 592.
- Lai Cam, insc.* : II : 576.
- Lại Đức**, c. : 223.
- Lai Phước, vest.* : II : 598.
- Lai Trung, vest. et insc.* : II : 596, 597.
- LÂM ẤP** : 1, 550, 551.
- Lâm Ấp Phế Thành* : 550.
- Lâm Ấp Phế Lũy, rempart* : 551.
- Làng Kiêm Ngọc* ; voir *Kiêm Ngọc*.
- Làng Phước* : 58.
- . Langbian, plateau : 81.
- Làng Ngòi, sculpt.* : II : 597.
- LAOS** : 100 — II : 30, 485, 505, 506, 539, 603.
- Lawang* : 57, 520 — II : 314, 342, 469.
- Lay, cap* : 15, 579.
- Lê Huyền, vest.* : II : 602.
- Lê Thủy**, h. : 541.
- Li Quốc Sư, pag.* : II : 478.
- Liêm Công**, c. : II : 602.
- Liêm Công Đông, vest.* : II : 602.
- Liêu Coc, groupe* : II : 592.
- Liêu Hưu, statue* : 556 — II : 566.
- Linh An, vest.* : II : 601.
- Linh Thái, tour, sculpt. et insc.* : 15, 62, 507, 508, 511 — II : 25, 327, 329, 343, 422, 433, 530, **560**, **590** — I : fig. 118 et 119, pp. 509 et 511 — pl. CXLII-R ; CLXXVII-H.
- LIN-YI** : 1 — II : 300, 315, 316, 340, 362, 371.
- Lộc Sơn Đông, vest.* : 279.
- Loley* : II : 31.
- Lomgô, insc.* : 80.
- Long Bình, réservoir* : 240.
- Lông Bình, sculpt.* : 142, voir le suivant.
- Lông Buch, sculpt.* : 141 — II : 176 — I : fig. 28, p. 141.
- Lông Dương, vest.* : 43.
- Long Giang, vest.* : 237.
- Long Hồ**, c. : 512.
- Long Khánh, pag.* : 528.

Long Thành, inser. : II : 582.

Lũ Phong, c. : 550.

Luật Sơn : 542.

Lùm Dàng, ld : 526 — II : 24.

Lùm Tháp, ld : 523.

Lương Cang : 440

Lương Sơn : 38.

Lương Tri, vest. : 109.

Lương Tri, c. : II : 575.

Lương Văn, vest. et sculpt. : II : 591.

Lương Văn, c. : 511 — II : 591.

Lý Sơn, c. : 240.

Lyon : 582.

M

Ma Chu, ham. : II : 574.

Mahà Rosēi : II : 307.

Mang Cá : II : 592.

Marbre (montagnes de), voir *Montagnes*.

Mare des Lotus (Pagode de la) : II : 582.

Marok (Palei) : 41, 42.

Mậu Hoà Trung, c. : 284, 286, 288.

Mau Tai, c. : II : 592.

Mékong, fl. : IX, 2, 3.

Mère et l'Enfant (La), m. : 9.

Mĩ Sơn (Edifices du cirque de) : XX, 13, 246, 337 — pl. LXVII.

Dispositions générales : 420, 487, 491, 248, 250, 255, 256, 272, 284, 290, 293, 307, 315, 335, 337, 452, 454, 537, 538, 546, 580 — II : 8, 46, 78, 96, 97, 108, 109, 113, 421, 422, 428, 437, 438, 440, 451, 456, 460, 463, 466, 474-476, 481, 491, 496, 239, 243, 246, 247, 254, 291, 307, 318, 325, 346, 348, 379, 385, 388, 391, 409, 427, 430, 441, 459, 463, 480, 483, 487, 489, 490, 503, 505, 506, 509, 513, 520, 522, 531, 532, 546, 549, 559, 560, 568, 589, 593 ; trésor de **Mĩ Sơn**, voir temple C.

Temple A, dispositions générales : 96, 288, 338, 359 — II : 7, 28, 69, 70-72, 92, 418, 430, 589, 590 — pl. LXVIII ; CXV-B ; CXVIII-J, N ; CXLIX-H ; CLXXXII-A ; CLXXXIII-F, H.

Cour : 347.

Sculptures : 352 — I : fig. 76, p. 355 — II : fig. 63, p. 277 ; fig. 421, p. 418.

Mĩ Sơn, suite.

Inscriptions : 356 — II : 590 — pl. CLXXXI-E, L.

Sanctuaire A₁ : 338 — II : x, 5, 7, 8, 9, 12, 19, 20, 21, 25, 36, 37, 57, 61, 63, 65, 80, 85, 94, 95, 98, 110, 111, 114, 118, 123, 124, 132, 138, 139, 149, 156-158, 164, 173, 174, 180, 185, 192, 203, 217, 229, 238-240, 242, 251, 261, 268, 280, 284, 288, 319, 358, 391-394, 442, 450-453, 457, 458, 487, 490, 491, 503, 506, 509, 514, 518, 520, 522, 524, 528, 529-531, 535, 536, 543, 549, 550, 551, 553, 554, 559, 567, 568, 588, 604 — I : fig. 72 et 73, pp. 339 et 346 ; — II : fig. 10 B, p. 74 ; fig. 29, p. 175 ; fig. 43, p. 237 ; fig. 159 et 160, pp. 521 et 523 — pl. LXIX à LXXII ; CXXIX ; CXXXV ; CXXXVIII-3, 30 ; CXLII-G ; CXLII-W ; CXLVII-C, F ; CLII-4, 6 ; CLVI ; CLXIII-D ; CLXV-G, L, N, O, Q ; CLXVI-I ; CLXXIII-A ; CLXXXII-F.

Templions A₂₋₇ : 345 — II : 7, 8, 137, 158, 169, 175, 185, 291, 322, 334, 429, 518, 522, 568, — I : fig. 73, p. 346 — pl. LXIX ; LXXI ; LXXII ; CXXX-I ; CXXXIX-41, 32 ; CXLII-J ; CL-B.

Templion A₈ : 345 — II : 5, 7, 522 — pl. LXIX ; CL-D ; CLXIV-K.

Tour-porte A₈ : 347 — II : 42, 546 — pl. LXXV-4, 5 ; CLII-24.

Salle A₉ : 347 — II : 45, 546 — pl. LXXV-6.

Sanctuaire A₁₀ : 348 — II : 5, 7, 36, 37, 61, 80, 85, 141, 171, 188, 189, 284, 359, 392, 541, 543, 589, 604 — I : fig. 74, p. 348 — II : fig. 22, p. 141 — pl. LXXIII ; LXXIV ; CXVIII-A ; CXXXVII-B ; CXLII-C ; CXLIX-H ; CLXXXII-I.

Bâtiment A₁₁ : 425, 350 — II : 46, 412, 546 — pl. LXXV-1 à 3 ; CLXIII-A.

Tours A₁₂₋₁₃ : 425, 351, 461 — II : 46, 53, 156, 184, 188, 257, 363, 546, 590 — I : fig. 75, p. 353 — pl. LXXIII ; LXXIV ; CXLIX-K.

Édifice inachevé : 352 — II : 204.

Groupe A', dispositions générales : 357 — II : 70 — pl. LXVIII ; CLXXXII-G.

Sculptures : 360.

Mt Son, suite.

Sanctuaire A'₁ : 358 — II : 70, 78, 121, 153, 154, 187, 217, 219, 253, 409, 417, 430, **522**, **524**, 534, **536**, 551, 590 — I : fig. 77, p. 361 — pl. LXXVI; CXXXIX-23; CXLI-F; CXLIX-J; CLI-I, CLXVI-J.

Sanctuaire A'₂ : 359 — II : 111, **544** — pl. LXXVII; CXXXVII-E.

Sanctuaire (?) A'₃ : 359 — pl. LXXVII.

Sanctuaire A'₄ : 212, 359 — II : 186, 288, 320-322, 334, 351, 397, 398, 501, **522**, **528**, 550 — I : fig. 78, p. 362 — II : fig. 83, p. 321 — pl. LXXVII; CXIX-C; CXLIII-L; CXLIX-L; CLIX-A.

Groupe BCD, dispositions générales : 362 — II : 92, 224, 226 — I : fig. 83, p. 378 — II : fig. 134, p. 463 — pl. LXXVIII; CXVI-C; CXXX-C; CXXXVIII-14.

Temple B, dispositions générales : 363 — II : 69, 92, 268, 398, 418, 430 — pl. LXXVIII; CXV-C; CXIX-G,I; CXXI-H; CLXXXIII-E.

Sculptures : 377.

Inscriptions : 381.

Sanctuaire B₁ : 364 — II : 3, 5, 11, 13, 14, 15, 20, 21, 34, 77, 99, 110, 121, 125, 157, 163, 188, 205, 223, 224, 396, 443, 445, 463, **522**, 543, 560, 590 — pl. LXXIX; CXVI-G; CXXXIII-D; CXLII-V, Y; CXLVIII-D, F; CXLIX-A; CLII-13; CLXIV-N, R.

Tour-porte B₂ : 365 — II : 42, 223, 400, **546** — pl. LXXIX; CXV-C; CXLIX-F.

Sanctuaire B₃ : 372 — II : 8, 50, 61, 75, 86, 115, 132, 149, 164, 170, 174, 180, 192, 223, 224, 295, 351, 394, 415, 417, 452, 454, 491, 503, 518, **522** — I : fig. 84, p. 379 — II : fig. 89, p. 337; fig. 119, p. 416; fig. 149, p. 493; fig. 162, p. 527 — pl. LXXX-1 à 4; CXIX-A,D; CXXXIV-E; CXXXVIII-1; CXLII-B, G; CXLIII-G; CXLVII-B,D.

Sanctuaire B₄ : 373 — II : 5, 49, 92, 176, 187, 253, 284, 339, 396, 481, 541, **543**, **544** — II : fig. 91, p. 359 — pl. LXXIX; CXXVII-B₁; CXXXVII-C; CXXXIX-37; CLII-25; CLIII; CLXXVI-B.

Bâtiment B₅ : 366, 538 — II : 45, 46, 56, 110, 127, 149, 154, 164, 174-176, 194, 268, 400, 492, 498, **522**, 526, 532 — I : fig. 80, p. 367 — II : fig. 18, p. 117; fig. 154, p. 499 — pl. LXXXI; CXVIII-M; CXXXIV-G; CXXXVIII-42; CXLIII-B; CLXIV-G.

Bâtiment B₆ : 370 — II : 46, 146, 173, 181, 251, 273, 364, 422, **522** — II : fig. 94, p. 365 — pl. LXXX-5 à 8; CXXX-E, F,K,N; CXXXIV-D; CXLIII-I; CLI-P,G.

Templions B₇-13 : 375 — II : 59, 109, 137, 169, 176, 185, 238, 291, 429, 518, **522**, 524, 568 — I : fig. 81, p. 376 — pl. LXXXI; CXXX-B; CXXXVIII-40; CXLII-A; CXLIII-A; CL-C; CLXVI-R.

Colonnes B₁₄ : 376 — II : 174, 229, 243, **522**, 551 — I : fig. 82, p. 377 — pl. CXVI-G; CLII-23.

Temple C, dispositions générales : 382 — pl. LXXXII; LXXXIV; CL-E; CLXIV-J; CLXXIV-I,J.

Sculptures : 390.

Trésor : 392 — II : 70, 324, 325, 338, 341-344, 346, **347**, 397, 441 — II : fig. 88, p. 335 — pl. CLXVI-K; CLXXVIII-K.

Sanctuaire C₁ : 383 — II : 8, 34, 37, 45, 55, 59, 95, 110, 138, 170, 178, 185, 194, 198, 199, 229, 240, 251, 288, 319, 322, 334, 373, 398, 430, 452, 492, 495, 499, 501, **522**, 524, 528, 536, 550, 551, 568 — I : fig. 79, p. 363; fig. 85 et 86, pp. 385 et 391 — II : fig. 67, p. 282; fig. 81, p. 319; fig. 150, p. 494; fig. 158, p. 519 — pl. LXXXII; CXXX-M; CXXXIV-B; CXLIII-J; CXLVII-G; (?) CL-E; CLII-3; CLVIII.

Tour-porte C₂ : 385 — II : 8, 42, 57, 92, 95, 149, 173, **522**, 551 — II : fig. 8, p. 58 — pl. LXXXIII-1 à 4; CXXX-O; CXXXVIII-2,41; CXXXIX-33; CXLVII-H; CLII-9, 22.

Bâtiment C₃ : 387 — II : 46, 59, 97, 175, 194, 195, 199, 452, 499, **522** — pl. LXXXIII-5 à 10; CXXX-H; CLII-2; CLIX-C.

Bâtiment C₄ : 388 — II : 46, 173, **522** — pl. LXXXIV; CXLIII-H; CLII-1.

Sanctuaire C₅ : 388 — II : 34, 49, 224, **522** — pl. LXXXIV.

Mt Son, suite.

Sanctuaire C₆ : 389 — II : 33, **544** — pl. LXXXIV.

Sanctuaire C₇ : 388 — II : 34, 50, 61, 86, **544**, 551 — pl. LXXXIV ; CXXXIX-28 ; CXLI-D.

Temple D, dispositions générales : 392 — II : 79, 96, 201, 590 — I : fig. 87 et 88, pp. 393 et 398 — II : fig. 51, p. 252 ; fig. 72, p. 294 — pl. LXXXV.

Murs : 397 — pl. CXV-A.

Sculptures : 398.

Inscriptions : 400 — pl. CLXXXI-A,D.

Salle D₁ : 392 — II : 8, 44, 93-95, 98, 124, 195, 230, 252, 261, 322, 354, 355, 357, 457, 458, 499, 513, **522**, 526, 528, 532, 560, 568 — II : fig. 155, p. 500 ; fig. 161, p. 525 — pl. LXXXV ; CXXXIX-8,36 ; CXLI-J ; CLII-7,10 ; CLXII-A.

Salle D₂ : 392 — II : 44, 45, 97, 99, 171, 195, 268, 354, 357, 406, 513, **522**, **559**, 560 — pl. LXXXVI-2,3, 6 à 8 ; CXXXIX-9 ; CLXII-B.

Tour d'abri D₃ : 395 — II : 31, 47, 219, **522**, **561** — pl. LXXXVI-4, 4, 5 ; CXXXVIII-48.

Tour d'abri (?) D₄ : 397 — II : 47, 95, 98, 121, 133, **522** — pl. LXXXV ; CXXX-J ; CXXXIII-F ; CXLII-L ; CXLIII-C ; CLII-D, L.

Bâtiment D₅ : 396 — II : **522** — pl. LXXXV.

Bâtiment D₆ : 396 — II : 46, 95, 108, 173, **522**, 568 — pl. LXXXV ; CXXXIX-25 ; CLII-8 ; CLXI.

Groupe E-F, dispositions générales : 400 — pl. LXXXVII.

Temple E, dispositions générales : 401 — II : 9, 14, 393, 524 — pl. LXXXVII ; CXV-D ; CXVII-B,C ; CXVIII-E ; CXIX-E, F ; CLXIV-D,Q.

Sculptures : 408.

Inscriptions : 419.

Sanctuaire E₁ : 234, 401 — II : 9, 14, 28, 34, 73, 75, 76, 80, 81, 86, 101, 102, 106, 116, 123, 140, 173, 175, 176, 184, 186, 219, 240, 245, 255, 262, 270, 275, 281, 287, 317, 319, 326, 336, 351, 354, 357, 365, 374, 393, 394, 424, 428, 430, 439,

446, 463, 464, 485, 491, 492, 501, **524**, **534**, **536**, 570, 604 — I : fig. 90 à 93, p. 409 à 415 — II : fig. 157, p. 510 — pl. LXXXVIII ; CXN ; CXXXIII-C ; CXXXVIII-24, 26, 36 ; CXXXIX-14 ; CXLI-H,I ; CLII-E ; CLII-5 ; CLXV-A,B,C, D,E,H,I,P,R ; CLXVI-S,T,U,V ; CLXIX-E ; CLXXXVIII-B,F,H ; CLXXXII-B.

Tour-porle E₂ : 402 — II : 42, **524** — pl. LXXXVIII.

Salle E₃ : 403 — II : 44, **524** — pl. LXXXVIII ; CXIX-K ; CXXXVIII-27 ; CLXIII-C.

Sanctuaire E₄ : 231, 405 — II : 9, **14**, 20, 36, 37, 85, 86, 97-99, 102, 109, 120, 124, 151, 152, 157, 180, 191, 236, 254, 287, 290, 326, 343-345, 353, 354, 356, 367, 374, 398, 404, 414, 419, 430, 506, 551, **559**-561 — I : fig. 89, p. 405 — II : fig. 10 A, p. 74 ; fig. 103, p. 398 ; fig. 110, p. 406 — pl. LXXXIX à XCI ; CXXI-G ; CXXVII-G ; CXXXI-B ; CXXXVI-J ; CXXXVIII-4 ; CXXXIX-7, 39 ; CXLII-I ; CXLVI-L ; CXLVII-I ; CXLVIII-I ; CXLIX-C ; CLXXVI-D,E ; CLXXVII-A,D,J,P.

Sanctuaire E₅ : 335 (voir erratum), 404 — II : 9, 76, 186, 306, 308, 343, 415, 417, **524** — I : fig. 94, p. 417 — pl. XCH ; CLIX-D ; CLXVI-B.

Sanctuaire E₆ : 404. II : 9, 243, **524** — pl. XCH ; CXVIII-B ; CXXXIX-13 ; CXLVI-B.

Bâtiment E₇ : 404 — II : 46, 215, **524** — pl. XCH ; CXXXIX-22.

Bâtiment E₈ : 408 — II : 46 — pl. LXXXIX.

Édifice E₉ : 408.

Abri E₁₀ : 408.

Temple F, dispositions générales : 52, 420 — II : 10, 394 — pl. LXXXVII.

Sculptures : 424.

Inscription : 427.

Sanctuaire F₁ : 420, 569 — II : **10**, 20, 28, 81, 91, 131, 134, 142, 187, 217, 219, 232, 240, 245, 253, 257, 268, 294, 325, 336, 409, 417, 419, 431, 439, 465, 511, **524**, 530, 534, **535**, 536-538, 540, 544, 550, 551, 592, 593 — I : fig. 95, p. 425 — II : fig. 164, p. 539 — pl. XCH ;

Mĩ Sơn, suite.

XCIV; CXVI-D; CXXXVIII; CXXXIII-E;
CXLIV-A; CLII-A; CLII-12; CLXIV-A;
CLXVI-F,N; CLXIX-J,K; CLXXVIII-L;
CLXXXII-E.

Tour-porte F_2 : 423 — II : 42 — pl.
XCIV.

Sanctuaire F_3 : 423 — II : 40, 412, 544
— pl. XCIV; CXXX-D; CXXXVII-D;
CXLI-A.

Temple G, dispositions générales : 427
— II : 44, 45, 20, 26, 561 — I : fig. 97,
p. 431 — pl. XCV; CXLVIII-G,M;
CXLIX-B; CLXXIV-D.

Sculptures : 431.

Inscriptions : 433 — pl. CLXXXI-J.

Sanctuaire G_1 : 427 — II : 98, 99, 123,
131, 157, 163, 182, 190, 259, 291, 293,
420, 424, 425, 429, 433, 514, 561 —
I : fig. 96, p. 428; fig. 98, p. 432 — II :
fig. 54, p. 259; fig. 127, p. 425 — pl.
XCVI; CXXI-B; CXXXII-B; CXXXVI-
H; CXLII-F,P; CXLVI-J; CXLVIII-B;
CLXX-I; CLXXXIII-H; CLXXIX-A.

Tour-porte G_2 : 430 — II : 42 — pl.
XCVI; CXXXII-D; CLXXXIII-H.

Salle G_3 : 430 — II : 44 — pl. XCVI.

Bâtiment G_4 : 430 — II : 46 — pl.
XCVI.

Tour d'abri G_5 : 431 — II : 31, 47 —
pl. XCVI; CXXXII-C; CXXXIX-21.

Temple H, dispositions générales : 433
— II : 26, 561 — pl. XCVII; CXXXII-E;
CXLIX-E.

Sculptures : 435 — II : fig. 138, p. 466.

Sanctuaire H_1 : 434 — II : 98, 99, 102,
410, 482, 490, 271, 405, 466, 561 —
pl. XCVII; CXXXII-E; CXXXVI-F;
CXXXVIII-47; CXLII-H; CXLVIII-A;
CLXX-D; CLXXVII-K.

Salle H_2 : 434 — II : 44 — pl. XCVII;
CXXXVIII-38.

Tour-porte H_3 : 434 — II : 42 — pl.
XCVII.

Bâtiment H_4 : 434 : II : 46 — pl.
XCVII.

Tour-porte K : 436 — II : 28, 42, 120,
182, 190, 427, 561 — I : fig. 99, p. 437
— II : fig. 52, p. 252 — pl. XCVII;

CXXXI-A; CXXXVI-A; CXXXVIII-49,
35; CXLVI-K.

Bâtiment L : 438 — pl. LXVII; XCVII.

Vestiges M,N : 438 — pl. LXVII.

Mĩ Thanh sculpt. : 218.

Mĩ Trach, c. : 541.

Mĩ Xuyên, vest. et sculpt. : 516 — II : 413,
531, 595 — II : fig. 416, p. 413; fig.
125, p. 423.

Miêu Bà Lỗi, pag. : 516.

Miêu Bà Lỗi, pag. : 522.

Miêu Bôi, pag. : 515.

Miêu Cồn Dàng, pag. : 530.

Miêu Phật Lỗi, pag. : 522.

Minh Cầm, poste : 548.

MLU PREI, pr. : II : 381.

Mộ Đức, h. : 222, 223.

MOÏ (PAYS) : 556 — II : 603.

MOÏS, p. p. : II : 338, 339, 349, 558, 597.

Móng Đức sculpt. et insc. : 74, 75; voir

Pô Nagar de Móng Đức.

Mont Abou : II : 492.

Montagnes de marbre, rochers, grottes et
sanctuaires : 43, 290, 316, 319 — II :
404, 439, 530, 587 — I : fig. 69, p. 317
— II : fig. 411, p. 407.

Motong, riv. : 563.

Muc Lý, vest. : II : 602.

Mũ Hối, vest. : 217.

Muôn Sui : II : 505.

Musées; voir à leur nom particulier.

Mỹ Chanh, vest. et sculpt. : II : 595.

Mỹ Lộc, vest : II : 601.

Mỹ Quang, 140.

Mỹ Sơn, voir Mĩ Sơn.

Mỹ Thanh, piéde. : 184 — II : 79, 92 — I :
fig. 34, p. 185 — pl. CXXXVIII-46.

Mỹ Thuận, c : 185 — II : 580.

Mỹ Thượng, c. : 97.

N

Nai, inscr. : II : 575.

Nai, lag. : 7, 97 — II : 575.

Nam An : 198, 204.

Nam Giáp Ấp, ham. : 531.

Nam Kỳ, tr. : 246.

Nam Lieu, riv. : 557.

Nam Ngọc, tr. : 280. .

Nam Phô, bac : 514.
 NGHỆ AN, pr. : 2, 46.
 Nghĩa An, c. : 225.
 Nghĩa Bình, tr. : 240.
 Nghĩa Điền, c. : 225, 234, 236.
 Nghĩa Hạ, c. : 235.
 Nghĩa Lập, c. : 72, 73.
 Nghĩa Mỹ, tr. : 224.
 Nghai Quảng, tr. : 221.
 Ngổ Xá Tay, vest. : 530 — II : 598.
 Ngọc Hội : 444.
 Ngọc Khố, ruiss. : 280.
 Ngòi Vang, r. : II : 576.
 Ngủ Ban, pag. : 484.
 Ngươn Nậy, riv. : 548.
 Ngươn Sơn (riv. du) : 543.
 Nha Trang, groupe. Voir *Pô Nagar de Nha Trang*.
 Nha Trang. : 2, 8, 36, 110, 111, 132, 557.
 Nhan Biều, vest., sculpt. et insc. : 526 — II : 149, 198, 531, 597, 598, 604 — pl. CXIX-M; CXLII-N; GLII-48; GLXXIV-G.
 Nhan Sơn Tự, pag. : 211.
 Nhan Tháp, vest. et sculpt. : 199, 210, 211 — II : 405, 531.
 Nhan Tháp, groupe : 138, 140, 141 — II : 50, 110, 126, 162, 164, 180, 190, 193, 234, 289, 330, 561 — pl. XXVII-2 à XXIX; CXXXVIII-45; CLXXV-F.
 Nhơn An, c. : 455, 457 — II : 577, 578.
 Nhơn Nghĩa, c. : 479 — II : 579, 581.
 Nhơn Sơn : 98.
 Nhu Lâm : 72.
 Nhuê Sơn, m. : 290.
 Như Sơn, insc. (?) : 335.
 Ninh Hà, c. : 41, 42.
 Ninh Hoà : 8, 132.
 Ninh Hoà, marché, sculpt. : 132.
 Ninh Hoà phú : II : 576.
 NINH THUẬN, pr. : 61, 81, 97, 98, 109 — II : 574, 575 — pl. CX.
 Ninh Viên Cờ Thành : 542.
 Nong Sơn : II : 587.
 Núi Ba Reng, m. : 45.
 Núi Ben Lang, insc. : 220.
 Núi But, vest. : 225, 234.
 Núi Dơi; voir *Núi Ông*.
 Núi Giai, m. : 109.
 Núi Một, m. : 454.

Núi Một, m. : 222.
 Núi Ngự Bình, m. : 514.
 Núi Ông, vest. : 234.
 Núi Rồng, m. : 110.
 Nước Mặng, marché, sculpt. : 171.

O

OCCIDENT : II : 453, 461.
 Ông Siem, m. : 50.
 Or (*Tour d'*), kalan : XVII, 143, 214 — II : 50, 98, 111, 214, 254, 430, 555 — I : fig. 40, p. 215 — II : fig. 129, p. 431; fig. 145 D, p. 471 — pl. L; LIII; CLXX-E.
 ORIENT : II : 340, 367, 380.
 Orissa : II : 486.

P

Padaran, cap : 6, 7.
 Pandarang (*Tertre de*), vest., inst., etc. : 73, 75 — pl. CXLII-Z₁.
 PAGAN : II : 301.
 Panataran (Č.) : II : 260.
 PĀṆḌURĀṆGA : 5, 8, 73.
 Panom (that) : II : 170.
 Pari (Č.) : 568 — I : fig. 130, p. 567.
 Paris : 531, 578 — II : 452.
 PEGO voir Pegou.
 PEGOU : II : 332, 339, 346.
 . Phanrang : 6, 7, 9, 44, 72, 75, 78, 81, 95, 96, 98, 110, 112 — II : 430, 563, 574.
 . Phanrang (rivière de) : 80, 109.
 . Phanrang, vest. et insc. : 72, 79, 80, 97 — II : 77, 427, 433, 563 — pl. GXVIII-K; CXXII-G; CXLII-E, U; voir *Thủy Triều*.
 . Phanrang-gare, sculpt. : 79, 96 — II : 291, 399.
 . Phanri : 6, 43, 44, 50, 58 — II : 151, 380.
 . PHANRI, h. : 41, 42, 43, 47, 50, 58.
 . Phanri (vest., édifices voisins du huyện Cam de) : 41.
 . Phantiet : 6, 29, 36, 41.
 Phật Lôi, ld. : 531.
 Phimanacas : II : 268, 482.
 Phnom Krom : II : 155, 482.
 Phnom Pénh (Phnom Penh) : 565 — II : 73, 269.

Phố Cam, c. : 223.

Pho Hải, groupe : 29 — II : 66, 105, 566, 566 — pl. I-1 et II.

Tour principale : 30 — I : fig. 1 et 2, pp. 31 et 32 — pl. I-2 à III.

Petit sanctuaire : 34 — pl. I-4 et II.

Tour N. : 34 — I : fig. 3, p. 35 — pl. I-3 à III.

Inscriptions : 36.

Phố Văn : 110.

Phổ Văn, c. : II : 582.

PHONG ĐIỀN, h. : 515, 516, 517, 522, 594, 595.

Phong Lê, vest. et sculpt. : 258, 277, 278, 316, 319, 324, 325, 329 — II : 54, 71, 148, 153, 176, 214, 215, 248, 273, 323, 391, 409, 419, 422, 424, 429, 430, 431, 530, 532, 593 — II : fig. 62, p. 275; fig. 114, p. 410 — pl. CXVIII-P; CXLII-C, Z₂; CXLVII-A; CLII-B; CLII-11; CLXIV-C, L; CLXXXII-H.

Phong Nhà, grottes et insc. : 542 — II : 387, 436 — I : fig. 126, p. 545.

Phong Thanh, insc. (?) : 132.

Phủ Áng, vest. : II : 600.

Phủ Cát, h. : 143, 211, 214.

Phủ Diên : 50, 57, 58.

Phủ Đước, vest. et grotte : 217 — I : fig. 41, p. 218.

Phủ Gia, grotte : II : 590.

Phủ Hoà, vest. : 237.

Phủ Hưng, ruines et sculpt. : 245, 246, — II : 132, 191, 195, 196, 220, 251, 252, 427, 530, 582 — II : fig. 35, p. 220 — pl. CXXXIII-A; CXLII-O; CL-A; CLXIII-E; CLXIV-E.

Phủ Khương : 222.

Phủ Lạc, vest. : 284.

Phủ Lam, sculpt. : II : 588.

Phủ Liễn, vest. : II : 600

Phủ Loc : 515.

Phủ Lộc, vest. : 239.

Phủ Lục, h. : 507 — II : 590.

Phủ Lương, insc. : 515 — II : 595, 596.

Phủ Lưu, vest. : II : 601.

Phủ Mĩ, h. : 217.

Phủ Mỹ Trung, c. : 279, 280, 282, 283, 285.

Phủ Nhuận, vest. : 284.

Phủ Niên : 81.

Phủ Ninh, vest. et sculpt. : 241, 242, 243

— II : 131, 176, 415, 530 — II : fig. 117 et 118, p. 414 et 415 — pl. CLXXVIII-C.

Phủ O sculpt. : II : 591.

Phủ Oc, vest. : II : 594.

Phủ Quì, insc. : II : 582.

Phủ Quì Nam, vest. et insc. : II : 574, 575.

Phủ Quì Hà, c. : 245.

Phủ Sơn, vases inscrits : 220.

Phủ Sơn (même village ?) insc. : II : 578.

Phủ Thành : 177, 214.

Phủ Thiện, vest. : 217.

Phủ Thọ, vest. et sculpt. : 234, 235 — II : 176, 424, 531 — II : fig. 123, p. 419; fig. 126, p. 424.

Phủ Thuận, vest. et insc. : 307 — II : 585 — pl. CXVIII-G; CXLII-D.

Phủ Trạch, c. : 515, 516, 517.

Phủ Trạch, vest. et sculpt. : 522.

Phủ Vang, h. : II : 591.

Phủ Vinh, vest. : 110, 111.

PHỦ YÊN, pr. : 5, 10, 11, 133 — pl. CXI.

Phụng Sơn : 155.

Phư Sơn, vest., sculpt. et insc. (?) : 335.

Phước Lâm, vest. : 236.

Phước Lôi, c. : 241, 242.

Phước Mỹ, vest. : II : 599.

Phước Thành, vest. et sculpt. : 279, 280.

Phước Tích, vest. : II : 595.

Phước Tịnh, vest. et sculpt. : 134, 138 — II : 157, 234, 295, 302, 330, 336, 342, 400, 422, 436, 472, 560 — II : fig. 132, p. 436 — pl. CXVIII-F; CXXI-E; CLXVII-D; CLXX-G; CLXXV-D, J; CLXXXIX-C, F.

Phượng Ngạn, vest. : II : 600.

Phượng Sỏi, vest. : II : 602.

Phượng Sơn, vest. et sculpt. : II : 600.

Pố Nagar de Nha Trang, groupe : XVIII, 8, 52, 111, 158, 228, 256, 327, 371, 505, 536, 541, 561 — II : 2, 3, 11, 14, 25, 30, 43, 45, 59, 73, 74, 78, 118, 128, 130, 173, 174, 177, 181, 184, 188, 189, 191, 208, 219, 220, 320, 369, 384, 386, 388, 395, 397, 412, 415, 442, 472, 518, 520, 524, 531, 546, 550, 554, 561, 575, 588 — II : fig. 11, p. 87 — pl. XX-1; XXI.

Sculptures : 127.

Dates et traditions : 129.

Inscriptions : 129 — pl. CLXXXI-G.

Tour principale : 113 — II : 11, 18,

- 20, 21, 36, 37, 85, 86, 109, 110, 130, 131, 134, 149, 150, 153, 155-157, 159, 160, 163, 172, 234, 243, 246, 270, 291, 316, 343, 408, 412, 430, 454, 455, 459, 528, 531, 534, 553, 605 — I : fig. 22 à 24, pp. 114 à 116 — II : fig. 24, p. 145; fig. 26, p. 159; fig. 45 et 46, pp. 241 et 242; fig. 86, p. 325; fig. 113, p. 409; fig. 146, p. 472 — pl. XX-2 à XXII; CXXXIII; CXXX-A; CXXXVIII-6, 13, 32, 37; CXLIII-K; CXLVII-E; CXLIX-I; CLXIX-D; CLXXI; CLXXII; CLXXVIII-D.
- Tour S.* : 118, 371 — II : 3, 12, 19, 20, 59, 152, 204, 442-444, 452, 513, 515, 531, 556, 558 — I : fig. 25, p. 119 — pl. XXIII; XXIV; CXXXI-D; CXLVI-H; CLI-C, J.
- Édifice S.-E.* : 121 — II : 11, 203, 217, 421, 443, 518, 550, 566 — II : fig. 28, p. 168 — pl. XXVI-1 et 3 figure inférieure.
- Tour N.-O.* : 121 — II : 11, 20, 59, 109, 149, 163, 171, 196, 217, 252, 283, 412, 415, 443, 518, 526, 531, 550 — I : fig. 26, p. 122 — II : fig. 30, p. 197; fig. 133, p. 444 — pl. XXV; CXVIII-L.
- Tour O.* : 124 — II : 13, 20, 122, 218, 225, 443, 534 — pl. XXVI-2, figure inférieure et 3 figure supérieure.
- Édifice S.-O.* : 125 — II : 218 — pl. XXVI-2.
- Salle d'entrée* : 125 — pl. XX-1.
- Edicule N.-E. et abri S.-O.* : 126 : II : 324 — pl. XX-1.
- Sanctuaire de Mātṛlīṅgeṣvarī et bâtiment superposé* : 129 (voir erratum) — II : 12, 69, 78, 443, 561 — pl. XXVI-2, figures supérieures.
- Grande salle, escalier et tour d'entrée* : 126, 496 — II : 101, 204, 211 — I : fig. 27, p. 127 — II : fig. 33 C, p. 212; fig. 34 A, p. 219 — pl. XXI, 3 et 4.
- Pœstum* : II : 456.
- Porrong* : 568.
- Portes de fer, m.* : 14.
- Porte Royale* : 172, 176, 178 — II : 579.
- Poulo Canton, île* : 240.
- Prambanan (Ā.)* : II : 31, 483.
- Prāsāt, voir au nom du Prāsāt.*
- P
- Pō Anaiḥ* : 75.
- Pō Bḥā Akaraṇ* : 70.
- Pō Bḥā Attakan* : 75 — II : 310 — II : fig. 78, p. 311.
- Pō Bḥā Dhan* : 57.
- Pō Bḥā Sančan* : 70.
- Pō Bḥā Som* : 38, 40 — I : fig. 4, p. 40.
- Pō Bḥā Suṣiḥ* : 69, 70, 71 — II : 472 — I : fig. 14, p. 68; voir erratum.
- Pō Bḥā Tikuḥ* : 36.
- Pō Binh Thuor* : II : 400 — II : fig. 104, p. 400.
- Pō Çah Anaiḥ* : 36.
- Pō Dam, groupe* : 7, 50, 56, 57, 389 — II : 28, 142, 187, 511, 534, 536, 550 — I : fig. 9, p. 51 — pl. VI.
- Légendes* : 56.
- Tour centrale* : 53 — II : 86, 122, 536, 541 — I : fig. 10 et 11, pp. 54 et 55 — pl. VI; VII-3, 3' ; CXVIII-D, 1; CXXXVII-F; CXXXIX-5, 17.
- Tour S.-O.* : 51 — II : 134, 153, 155, 537 — I : fig. 9, p. 51 — II : fig. 163, p. 537 — pl. VI et VII-4, 4' ; CXXXIX-4; CXXXIX-20; CXLVIII-H.
- Tour S.-E.* : 52 — II : 536 — I : fig. 9, p. 51 — pl. VI; CXVI-A; CXXXIX-19.
- Tour S.* : 52 — I : fig. 9, p. 51 — pl. VI et VII-2; CXLIX-G.
- Tours N.* : 56 — pl. CLXXXIII-G.
- Pō Darā* : 75.
- Pō Dharā* : 75.
- Pō Gaṇḍor Mantri* : 57.
- Pō Gaṇḍor Mantri* : 71.
- Pō Kabrah, bamuṇ* : 58 — pl. CXXXVII-L, M.
- Pō Klauṇ Čan* : 78 — I : fig. 16, p. 77.
- Pō Klauṇ Gahul* : 44 — II : fig. 75, p. 304.
- Pō Klauṇ Gahul (les femmes de)* : 44 — I : fig. 6, p. 45; fig. 147, p. 473.
- Pō Klauṇ Gahul (maison de la sœur de)* : 43.
- Pō Klauṇ Garai* : 44.
- Pō Klauṇ Garai, groupe* : 56, 62-65, 75, 78, 81, 162, 288, 356 — II : 16, 19, 20, 25, 39, 42, 44, 45, 64, 98, 102, 133, 149, 161-163, 194, 199, 202, 220, 254, 282,

285, 286, 302, 340, 344, 328-330, 334, 343, 383, 395, 406, 409, 419, 422, 430, 447, 515, 555, 558, 562, 563, 568, 574, 575 — pl. XI; XII; CXLVIII-C.

Mobilier : 94 — II : fig. 87, p. 334.

Date et traditions : 94.

Tour principale : 82 — II : 59, 86, 87, 149, 152, 190, 211, 285, 575 — I : fig. 17 et 18, pp. 83 et 85 — II : fig. 21, p. 132; fig. 25, p. 148; fig. 27, p. 161; fig. 33 d, p. 212; fig. 76, p. 307; fig. 102, p. 396; fig. 169, p. 562; fig. 173, p. 659 — pl. XI à XIII; XIV-6; CXVI-B; CXXI-D; CXXVII-H; CXXII-A; CXXXVIII-9, 20, 43; CXLVI-C; CXLIX-M; CLXIV-I, M, O; CLXXVII-F.

Sculptures de cette tour : 87 — II : fig. 76, p. 307; fig. 102, p. 396.

Salle : 89 — pl. XI; XII; XIV-5.

Tour E. : 90, 94 — II : fig. 20, p. 129 — pl. XI; XII; XIV-5.

Édifice S. : 91, 124, 330 — II : 46, 198, 575 — I : fig. 19, p. 92 — pl. XI; XII; XIV-1 à 4; CLXIV-S.

Mur de soutènement et tourelles d'angle : 93 — pl. XI; XII; XIV.

Inscriptions : 94.

Pō Klaun Garai (roches inscrites près de) : 95 — II : 386 — pl. CLXXXI-H.

Pō Klaun Mōh Nui : 38, 44, 46 — II : 317.

Pō Klaun Tri : 94.

Pō Mōh Tahā : 38.

Pō Nagar : 75, 76.

Pō Nagar de Mông Đức, pag. et insc. : 75, 76, 112 — II : 310 — II : fig. 78, p. 311 — pl. CLXXVII-R; CLXXIX-D.

Pō Nagar de Nha Trang, voir Pō Nagar de Nha Trang.

Pō Nagar Taha Čak, bamuñ : 58.

Pō Nagar Tawail, bamuñ : 58.

Pō Nūt : 46 — I : fig. 7, p. 46.

Pō Nūt (les femmes de) : 47.

Pō Nagar... — voir *Pō Nagar*.

Pō Nagar Darā : 75.

Pō Nraup, bamuñ et sculpt. : 47, 48, 49, 65 — II : 28, 72, 79, 89, 382, 473, 474, 563 — I : fig. 8, p. 48 — pl. IV-2; CXXII-A; CXXVII-J; CLXXIX-M.

Pō Paghuñ : 57.

Pō Pan : 59 — II : 566.

Pō Panrauñ Baçaiñ, voir Pō Panrauñ Labañ.

Pō Panrauñ Kamar (les kut de) : 41, 43, 49 — II : 474 — pl. CLXXX-C.

Pō Panrauñ Labañ (kut de) : 42 — pl. CLXXX-J, K.

Pō Panrauñ Thut Paghvōñ (kut de) : 42 — pl. CXXVII-K.

Pō Romē, groupe : xvii, 47, 61, 78, 87, 356, 558, 569 — II : 16, 20, 25, 44, 46, 65, 111, 125, 133, 151, 152, 163, 199, 225, 286, 292, 328, 329, 354, 380, 382, 384, 399, 406, 419, 472, 473, 563, 574 — pl. VIII-1; CXXVII-C; CXLII-Z₃; CLXVIII-A, E, G, I; CLXXIX-I; CLXXX-D, L, M, R; CLXXXI-N.

Décoration peinte et sculptures : 65 — I : fig. 13 et 14, pp. 66 et 68 — II : fig. 5, p. 43; fig. 50, p. 248.

Traditions et date : 70.

Tour principale : 62 — II : 86, 87 — I : fig. 12, p. 63 — pl. VIII-3 à X; CXXII-B; CXXVII-F; CXXXVIII-25; CXLVIII-O; CLIX-E; CLXIV-P, U.

Édifice S. : 64, 71, 194, 198 — II : 46 — pl. VIII-2; IX; CLXIII-B; CLXIV-T.

Inscriptions : 71.

Pō Romē (kut de la famille de) : 42.

Pō Sañ, vest. et insc. : 76, 77 — II : 152, 388 — pl. CLXXIV-G; CLXXXI-K.

Pō Tārā : 75.

Pō Toñ : 76.

Pō Yañ Inō Nogar : 36.

Pō Yañ Thok (kut de) : 42 — II : 474 — pl. CLXVIII-G, F; CLXXX-I.

Q

Quá Giảng, tour, vest. et sculpt. : 242, 314 — II : 42, 131, 164, 176, 322, 325, 397, 401, 530 — pl. CXLII-S.

Qua Mỹ : 268, 269, 278, 280; voir *Chiến Đàng*.

Quan Tinh, vest. : 154, 155.

QUẢNG BÌNH, pr. : xii, 2, 6, 14, 15, 16, 541, 551, 565, 580 — II : 89, 439, 603 — pl. CXIV.

Quảng Đại, c. : 307.

Quang Diên, vest. : II : 601.

QUẢNG ĐIÊN, h. : 515, 517 — II : 592, 594, 596.

Quảng Huố, marché : 313.

QUẢNG NAM, pr. : XII, 42-43, 203, 241, 246, 309, 324, 325, 335, 538, 575 — II : 266, 530, 534, 553, 560, 582, 604 —

pl. CXII. Quảng Nam : 310.

QUẢNG NGÃI, pr. : 2, 44-43, 221 — II : 204, 531, 582 — pl. CXII.

Quảng Ngãi : 224, 226.

Quảng Ngãi, inse. : 236 ; voir *Châu Sa*.

Quảng Nghiệp, c. : 455, 466, 471 — II : 579.

QUẢNG TRẠCH, ph. : 550, 551.

QUẢNG TRỊ, pr. : 44-46, 522 — II : 421, 597 — pl. CXIII.

Quảng Trị : 527, 523 — II : 602.

Quảng Trị (riv. de) : 523, 526, 530 — II : 598.

QUÊ SƠN, h. : 283, 307, 335 — II : 584.

Qui Hội, sculpt. : II : 577.

Qui Nhơn (dépôt de sculpt. à) : 142, 453, 498 — II : 246, 430, 576, 577 — II : fig. 49, p. 245 ; fig. 70, p. 288 ; fig. 437, p. 466 pl. CLXX-L ; CLXXIII-J, L, M ; CLXXIV-K ; voir Dương Long, Hưng Thạnh et Tour d'or.

Qui Nhơn : 2, 40, 442-447, 452, 454, 456, 457, 464, 466, 484, 496, 204, 204, 246, 563, 576, 577 — II : 577.

Qui Nhơn à Bình Định (vest. sur la route de) voir Bình Định.

R

Rân Mèo, m. : 290.

Rohai : 564.

Rồn, *inse.* ; voir *Bac Hạ*.

S

. Sahoi, cap : 9, 44, 42 — II : 582.

Saïgon : 97, 261, 307, 325, 570, 574 — II : 423, 587.

Sambor : II : 384.

Sambor Prei Kùk : II : 86, 201.

Samroñ Sen : II : 339.

San Bía, ld. : 563.

Seng Chiếu, pag. : II : 578.

Sevu (C.) : II : 483.

SIAM : II : 485.

Sinhapura : 43, 288.

Sinhapura, voir *Sinhapura*.

SOMALIS, pp. : 582.

Sommet triple, m. : 44.

SONDE (îles de la) : II : 508.

Sông Bã, fl. : 9, 41.

Sông Cài Bua, fl. : 224.

Sông Cau : 40, 444.

Sông Đa Rang, fl. : 9, 41, 434, 437-439.

Sông Gianh, fl. : 2, 45, 547.

Sông Lai Giang, fl. : 9.

Sông Lầy, cit. : 36 — II : 378 — pl. IV-1.

Sông Lũy, fl. : 37, 43.

Sông Thu Bồn, riv. : 42, 285, 313, 337 — II : 587.

Sông Tra Bông, fl. : 42, 239.

Sông Tra Kùk, fl. : 42, 234, 235.

Sông Tràm, riv. : 542.

Sông Vệ, fl. : 224.

Sông Vu Gia, fl. : 313.

SƠN HOÀ, h. : 437.

SƠN TỊNH, h. : 237.

Sơn Triều, vest. et sculpt. : 155 — II : 291, 577.

Sơn Trường, c. : 437.

South Kensington (musée) : II : 86.

SUMATRA : II : 508, 540.

Sun Nhum : 37.

T

Tà Cù, m. : 6.

Tà lang (statue de) : 110.

Tà lè (statue de) : 110.

Tà Ly, voir Yañ Proñ.

Tà Prohm : II : 482.

Takai Gul, dunc : 43.

Takèo (Pràsät) : II : 240.

Tam Kỳ, poste : 245 ; bac : 246 — II : 582.

Tam Thai Tự, pag. : 316.

Tam Tháp, groupe : 157 — II : 24 ; voir Tours d'argent.

Tân An, vest. : 244.

Tân Kiển, sculpt. : II : 580.

Tân Lập An Sơn, vest. : 268.

Tân Thạnh, vest. : 281, 282.

- Tàn Triệu Đông : 555.
 Tầng Chon Đông, grotte : 316.
 Tập Cối : II : 496 — II : fig. 152 et 153, pp. 496 et 497.
 Tày Giáp, ld. : II : 597.
 Tày Quì, ham. : II : 574.
 TCHAN-TCH'ENG : I — II : 301, 305, 315-317, 330, 364, 371.
 TCHEN-TCHING, voir TCHAN-TCH'ENG.
 Thạch Bích, *insc.* : II : 587.
 Thạch Hàn, *vest.* : 523 — pl. CLXXVI-C.
 Than Phù : 511.
 Thang Bình, *sculpt.* : II : 577.
 THẮNG BÌNH, ph. : 269, 279, 280, 282, 283, 439, 442.
 Thành, ld. : 533.
 Thanh Ba : 546, 580; voir *Kẻ Nai*.
 Thanh Cấn, c. : 517 — II : 596.
 Thành Cổ, *cit. et vest.* : II : 579.
 Thanh Đá, pag. : II : 600.
 Thanh Hiền, *sculpt.* : 45 — II : 329, 474 — I : fig. 7, p. 46 — pl. CXXII-E; CLXXIX-N; CLXXX-A,B,E,F,O,P.
 Thanh Hiếu, *roche inscrite* : 97.
 Thành Hồ, *cit.* : 134, 137 — II : 24, 203, 378 — pl. XXVII-I.
 THANH HOÀ, pr. : 2.
 Thanh Lâm : 511.
 Thành Lố : 542.
 Thành Lôi, ld. : 242, 548 — II : 24.
 Thanh Mỹ, *graffiti et sculpt.* : 284, 285. — I : fig. 57, p. 285.
 Thành Nghiệp : 137.
 Thanh Phúc, *sculpt.* : II : 592.
 Thanh Quít Trung, c. : 314.
 Thanh Sơn, *ins.* : 219 — II : 387.
 Thanh Sơn : II : 582.
 Tháp Bà Mau Thiên, *groupe* : 157; voir *Tours d'argent*.
 Tháp Đôi, *groupe* : 146 — II : 24; voir *Hưng Thạnh*.
 Tháp Gay, *vest.* : 214 — II : 24; voir *Châu Thành*.
 Tháp Mên, *vest.* : 72 — II : 24.
 Tháp Mười, voir le suivant.
 Tháp Tháp, pag., *sculpt.* : 198, 207, 209 — II : 76, 81, 248, 276, 327, 329, 397, 402, 406, 467, 581 — pl. CXLII-M; CLXVIII-J; CLXXIV-F,H; CLXXV-O; CLXXIX-B.
 Thi Bó, *sculpt.* : 314 — II : 560, 586.
 Thi Nai, lag. : 40, 41.
 Thiện Chánh : 29.
 Thiện Hiếu, canal : II : 579.
 Thọ Sơn, *vest.* : 269.
 Thọ Sơn, *insc.* (?) : 335.
 Thốc Lóc : II : 24; voir *Tour d'Or*.
 Thok Padau (Palei) : 42.
 Thống Hoà, *vest.* : II : 581.
 Thu Bồn, *sculpt.* : 284, 286, 291, 307 — II : 404, 408 — I : fig. 58, p. 286.
 Thu Phở : 234.
 Thủ Thiên, *kalan* : 179, 185, 444 — II : 37, 53, 76, 79, 82, 84, 126, 146, 150, 162, 179, 225, 258, 268, 326, 328, 329, 402, 555, 580 — I : fig. 33, p. 180 — pl. XXXVIII; XL; XLI; CXXIV; CXXXVIII-22, 39.
 Thủ Thiên (*sculpt. dans les ruines d'une pagode voisine de la tour de*) : II : 396, 580 — pl. CXXI-F; CLXX-II; CLXXXIII-A, B.
 Thủ Vực, riv. : 511.
 THỪA THIÊN, pr. : 14, 15, 16, 507 — II : 590 — pl. CXIII.
 Thuận An, riv. : 515.
 Thuận Chánh : 198, 208.
 Thuận Đông, *bamun et sculpt.* : 38, 43, 44, 46, 47, 48, 49 — I : fig. 4, p. 40 — pl. V; CXXII-D; CXXVII-D,I; CXLVIII-J; CLXVIII-D,H; CLXXVI-F; CLXXIX-P; CLXXX-Q.
 Thuận Hoà : 550.
 Thuận Lệ, c. : 548.
 Thuận Lương, tr. : 38.
 Thuận (Palei) : 61.
 Thuận An Xá, *vest.* : II : 594.
 Thủy Triệu, *sculpt.* : 80, 96 — II : 429, 430.
 Tiên Biện : 542; (voir *erratum*).
 Tiên-Thâm, lag. : 290.
 Tiên Đào, *vest.* : 239.
 Tiên Non, *vest.* : II : 592.
 Tiên Tĩnh, *sculpt.* : II : 588.
 Tĩnh Mỹ, *trésor des rois Chăm* : 43 — II : 273, 312, 314, 317, 328, 329, 333, 337, 341, 342, 475 — II : fig. 42, p. 235; fig. 73, p. 301.
 Tĩnh Trung, c. : 237.

- Tĩnh Yên, vest.* : 284, 285, 337 — II : 243
— II : fig. 47, p. 243.
- Tinnevelly : II : 88 — II : fig. 12, p. 88.
- Tổ Lý, bamun et sculpt.* : 43, 45 — I :
fig. 5 et 6, pp. 44 et 45 — II : fig. 75,
p. 304; fig. 147, p. 473 — pl. VII-1;
CLXIV-F; CLXXIX-O; CLXXX-G, H.
- Tomki (palais de) : 575.
- TONKIN : XI, 2, 12, 16 — II : 371.
- Tôn Thành* : 41.
- Top Thom (Prását) : II : 222 — II : fig. 38,
p. 223.
- Tour d'...Or*; voir *Or*, etc.
- Tourane : 13, 290, 319, 337 — II : 439,
534, 587.
- Tourane (sculptures conservées à la Ban-
que de)* : 334 — II : 151, 152, 587 —
II : fig. 120, p. 417.
- Tourane (sculptures conservées au Jardin
de)* : 249, 250, 251, 258, 260-262, 264,
268, 277, 278, 287, 289, 291-293, 299,
300, 316, 320, 324, 570, 574, 575 — II :
54, 85, 88, 131, 173, 198, 229, 261,
269, 276, 407, 424, 425; voir *Ex-
trême-Orient* (*Musée de l'École fran-
çaise d'*), *Etudes indochinoises* (*Musée de
la Société des*), *Khương Mỹ, Phong Lê,
et Trà Kiệu* — I : fig. 70 et 71, pp. 326
et 328 — pl. CXXXVIII-29; CLII-49;
CLXIII-D; CLXXIV-A.
- Trà Kiệu, cil., vest., sculpt. et inscr.* : XI,
13, 96, 194, 246, 249, 261, 268, 284, 288,
290-292, 304, 307, 308, 323, 329, 330,
333, 574-576 — II : 54, 68, 71, 80,
123, 131, 150, 231, 239, 243, 251, 261,
268, 269, 276, 280, 286, 287, 291, 305,
306, 308, 322, 338, 354, 355, 357, 359,
367, 398, 399, 408, 419, 423, 427, 428,
430, 431, 462, 518, 530, 583, 584 — I :
fig. 59 à 67, pp. 289 à 306 — II : fig. 40,
p. 231; fig. 44, p. 239; fig. 56, p. 264;
fig. 66, p. 281; fig. 98, p. 372; fig. 112,
p. 408; fig. 145-E, p. 471 — pl. CXVIII-
A; CXVIII-G; CXIX-J; CXLIX-D;
CLXIX-H; CLXXIV-L; CLXXV-A, E, G,
H; CLXXVIII-A, E, G, I.
- Trà Liên, vest. et sculpt.* : 533 — II : 598.
- Trà Lộc, vest.* : 526.
- TRA VINH, inspection : 556.
- Trạch Phổ, vest.* : 515, 516 — II : 395, 410,
429, 531 — II : fig. 115, p. 411 — pl.
CLXXVII-Q.
- TRAN NINH, pr. : II : 505.
- Trang Hoà : 50.
- Tre, île : 8.
- Trésor des rois čams* : 556; voir *Tĩnh Mỹ
et Lavang*.
- Trì Bình, vest.* : 240.
- TRI PHƯỚC, ph. : 146, 155, 157, 166, 171
— II : 577-579.
- Tri Tinh, c. : 57, 58.
- Trì Thời : 41.
- Triêm Đức, c. : 222.
- TRIỆU PHONG, ph. : 526, 528, 530, 531,
533, 598, 600, 601.
- Trình Tìong, briqueterie čame* : 36.
- Trocadéro (Musée indochinois du)* : XI,
XVII, 164, 575, 578 — II : 86, 201, 326,
446, 604 — II : fig. 124, p. 422.
- Trung Ái, vest. et sculpt.* : 550.
- Trung Bình, c. : 217.
- Trung Đàn, fortin* : 242.
- Trung Lương : 217.
- Trung Thành, c. : 217.
- Trung Thuận, vest.* : 217.
- Trung Thuận : 550.
- Trung Tin, sculpt.* : II : 578 — II : fig. 131,
p. 435.
- Trung Yên, c. : 217, 219.
- Trưng An, vest.* : II : 599.
- Trưởng An, vest. et sculpt.* : 242 — II :
289, 330, 404, 530 — pl. CXLIII-D, E;
CLXXV-L.
- Trương Đơn, vest.* : 523.
- Trương Sanh, vest.* : 522.
- Trương Xá, vest. et sculpt.* : II : 602.
- Tú Giang, vest.* : 217.
- TỬ NGHĨA, ph. : 225, 234-236.
- Tuân Đường, vest.* : 280.
- Tuân Giáo, c. : 41, 43, 45.
- TUY AN, ph. : 140.
- TỬY HOÀ, ph. : 9, 134, 138.
- TỬY PHONG, h. : 47, 50, 58, 59.
- Túy Tinh, c. : 47, 50, 58, 59.
- Tuỳ Văn : 507.
- TUYỀN CHANH, h. : 548.

U

Uần Áo, cit : 541.

Ứng Chơn Tự, pag. : 316.

U'

U'u Diêm, vest. et sculpt. : 515, 516, 517
— II : 291, 322, 354, 410, 448, 429, 430,
530 — I : fig. 120 à 122, pp. 518 à 521
— pl. CLII-16, 17 ; CLXXIII-F.

V

Văn Bông, vest. : 223.

Văn Hoà, vest. : II : 602.

Văn Lâm : 72.

Van Phước, c. : 81.

Văn Sơn, c. : 219 — II : 582.

Văn Thành, pag. : II : 578.

Văn Thập : 550.

Văn Trường : 223.

Văn Trường Tây, vest. : 222.

Văn Tường, groupe ; voir *Dương Long*.

Văn Thường, vest. : II : 601.

Vanves : 531.

. *Varella, cap* : 4, 7, 9, 133.

. *Vat Ban Phôn* ; voir *Ban Phôn*.

. *Vieng Chan* : IX.

Việt An, c. : 279.

Vijaya : 12, 203.

Vịnh : 2.

Vĩnh An, c. : 37, 38.

Vĩnh An Thượng Nguyên, sculpt. : 515.

Vĩnh Diêng, riv. : 310.

Vĩnh Hạnh : 58.

Vĩnh Hoà : 507.

VINH LINH, ph. : II : 603.

Vĩnh Lợi, vest. et insc. (?) : 217.

Vĩnh Nhơn, vest. : 217.

Vĩnh Phước, sculpt. : II : 600.

Vĩnh Quới Trung, c. : 268.

Vĩnh Thuận : 76, 77, 78.

VINH XƯƠNG, h. : 111.

Vĩnh Xương Tong, vest. et sculpt. : II : 595.

Võ Canh, insc. : 8, 111 — II : 383, 388 ;
520.

Võ Thánh, vest. : 201, 202 — II : 556, 581.

Võ Thuận, vest. : II : 601.

X

Xóm Chùa, ham. : 526.

Xóm Chùa, pag. : II : 577.

Xóm Soi : 41.

Xuân Bình, c. : 142.

Xuân Đay, baie : 40.

Xuân Mỹ, vest. et sculpt. : 144, 155 — II :
291, 421.

Xuân Mỹ, vest. : 279 — pl. CLXXVII-B.

Xuân Phương : II : 578.

Xuân Phú Trung, c. : 283 : II : 584.

Xuân Phú Đông, vest. : 281, 283.

Xuân Phú Nam, vest. : 281, 283.

Xuân Sơn, vest. et colonne : 281, 282,

442 — II : 273 — pl. CV.

Xuân Thoi, vest. : 280, 281.

Xuân Yên, c. : 211, 214.

Xương Hà, c. : 111.

Y

Ya Liao, riv. : 557.

Ya Lieu, riv. : 557.

Yañ Bakran, groupe : 98 ; voir *Hoà Lai*.

Yañ Kur, insc. : 74, 75.

Yañ Mum, kalan : 559, 562, 563 — II :
24, 37, 39, 111, 120, 163, 182, 207, 225.

291, 399, 472, 558 — I : fig. 129, p. 561

— II : fig. 77, p. 309 — pl. CVII ;

CXXXVIII-50 ; CLXXV-M ; CLXXIX-E.

Yañ Pō Nagar, groupe : 111 ; voir *Pô Nagar de Nha Trang*.

Yañ Proñ, kalan : 557, 563 — II : 11, 16,
20, 24, 24, 120, 194, 395, 558, 603 — I :

fig. 128, p. 558 — pl. CVII ; CXXXVIII-
46 ; CXLII-K.

Yañ Tikuñ, insc. : 1, 8, 78 ; voir *Đá Trắng*.

Yên Phước, c. : 335.

Yên Thối, c. : 336.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION

Dualité de la méthode ; la méthode classique, p. vii. — Nécessité d'une autre méthode, p. vii. — Emploi d'un postulat, p. viii. — Ce postulat, p. ix. — Sa justification ; réserves dans son emploi, p. x. — L'illustration, p. x. — Abréviations et conventions, p. x.

LIVRE PREMIER

LES FORMES DE L'ART ČAM

CHAPITRE PREMIER

GRANDES DIVISIONS ET REPÈRES CHRONOLOGIQUES 4

Nécessité d'un ordre chronologique, p. 1. — Ses matériaux, p. 1. — Inscriptions ; mode de leur utilisation ; précautions nécessaires dans leur emploi, p. 2. — Autres modes de datation, p. 4. — Dates proposées, p. 6. — Dates acceptées, p. 7. — Tableau qui les résume, p. 17. — Division en grandes périodes, p. 19.

CHAPITRE II

L'ARCHITECTURE : DISPOSITIONS GÉNÉRALES D'UN TEMPLE ČAM ; FORME, RÔLE ET RÉPARTITION DES ÉDIFICES QU'IL COMPORTE 23

Méthode, p. 23. — Nom, p. 23. — Situation, p. 25. — Orientation, p. 27. — Énumération des divers bâtiments ; leur répartition et leur rôle, p. 28. — Étude des diverses parties ; composition à sanctuaire triple, p. 31 ; composition à sanctuaires annexes, p. 33. — Étude des divers bâtiments ; le sanctuaire, plan, forme, p. 34. — *Kalan* complet et réduit, p. 35. — Enceinte, p. 38. — Porterries, p. 39. — Rampes et escaliers, p. 42. — Grande salle, p. 44. — Édifice Sud, p. 46. — Bâti-

ments d'habitation, p. 46. — Tours d'abri, p. 47. — Édifices commémoratifs, p. 47. — Proportions et dimensions; leur constance, en plan, en élévation, p. 48.

CHAPITRE III

L'ARCHITECTURE : L'INTÉRIEUR DU SANCTUAIRE 52

La cella : son plan, p. 52. — Parois, p. 53. — Sol, p. 53. — Décor, p. 53. — Dispositions spéciales, p. 53. — Grandes niches, p. 54. — La voûte, p. 55. — Forme générale, p. 55. — Surface, p. 56. — Valeur du tracé, p. 57. — Évents, p. 57. — Plafond, p. 60. — Dais et velum, p. 60. — Pierres de suspension, p. 61. — Niches à luminaire, p. 61. — Niches spéciales, p. 62. — L'idole, centre architectural du *kalan*, p. 62. — Communication de la cella avec l'extérieur : couloir, vestibule, p. 63. — Clôture, porte, p. 64. — Vantaux, p. 65.

CHAPITRE IV

L'ARCHITECTURE : MOBILIER DU SANCTUAIRE; PIÉDESTAL DE LA DIVINITÉ ET ACCESSOIRES DU CULTE 67

Introduction, p. 67. — Piédestal : conditions auxquelles il doit répondre, p. 67. — Parties, p. 68. — Origine, p. 69. — Rôle de support : matière, p. 69. — Indices, p. 71. — Piédestaux multiples, p. 71. — Rôle de culte : cuve à ablutions avec bec, p. 72. — Sens de l'écoulement, p. 72. — *Somasūtra*, p. 73. — Piédestal à écoulement intérieur, p. 73. — Modifications à la cuve, p. 75. — Formes carrée et ronde, p. 76; — élancée, p. 76; — à emboîtement, p. 77. — Décor, p. 78. — Décors spéciaux, p. 79. — Dé inférieur, p. 80. — Modifications au parti primitif, p. 81. — Chevet, p. 82. — Piédestaux spéciaux de Đống Dưong, p. 82. — *Makara* de chevet, p. 84. — Dais, p. 85. — Accessoires du culte, p. 86.

CHAPITRE V

L'ARCHITECTURE : SOUBASSEMENT DU *kalan* 90

Introduction, p. 90. — Le soubassement dans l'art primaire : art cubique, p. 91; — dans l'art primitif; soubassement à ressauts : grands, p. 92; — petits, p. 95; — à balustres, p. 95; — à guirlandes, p. 96; — à dés, p. 96. — Le soubassement dans l'art secondaire, p. 97; — de pierre, p. 99; — à appliques, p. 99; — sa couverture, p. 99. — Perrons, marches, p. 100. — Échiffres, p. 102.

CHAPITRE VI

L'ARCHITECTURE : LES CORPS DU *kalan* 104

Corps du *kalan*, p. 104. — Parements, obliquité rare, p. 105. — Décor : pilastres et entrepilastres, p. 105. — Double système dans l'art cham, p. 105. — Nombre dans l'art primitif et secondaire, p. 107. — Dimen-

sions dans l'art primitif, p. 107. — Décors dans l'art primitif, p. 108; — secondaire, p. 109. — Saillie dans l'un et l'autre, p. 111. — Le pilastre dans l'art cubique; son décor, p. 111. — Répartition et décor dans l'art mixte, p. 112. — Saillie, art cubique et mixte, p. 113. — Anomalie, p. 113. — Corniche et base, p. 113. — Profils à doucine, p. 114; — à cavet, p. 119; — irréguliers, p. 120. — Enrichissements, décors, p. 121. — Dispositions spéciales : frise à guirlandes pendantes, p. 123; — ses formes, p. 123. — Dalles d'arête, pierres de coin, p. 123. — Grande face de corniche, p. 123. — Bahut et terrasson, p. 127. — Étages, p. 128. — Métopes, p. 131. — Couronnements, p. 132.

CHAPITRE VII

L'ARCHITECTURE : ÉLÉMENTS SPÉCIAUX À L'ART ÇAM 135

Introduction, p. 135. — Appliques, p. 136; — origines et transformations : période primaire, art primitif, p. 136; — art cubique, p. 141; — art mixte, p. 143; — période secondaire, p. 144. — Pièces d'accent, p. 146; — formes diverses à l'origine, p. 147; — leur importance relative, p. 149. — La pièce d'accent ornementale, p. 150; — en *makara*, p. 151; — en *apsaras* et autres motifs, p. 152; — dans l'art cubique, p. 153; — mixte, p. 153. — Renforts, p. 154. — Amortissements d'angle, leur rôle, p. 155. — L'amortissement dans l'art cubique, p. 155; — dans l'art primitif et secondaire, répartition, p. 156; — assiette, p. 157; — les trois périodes de leur histoire, p. 157. — Amortissements indiqués seulement par leur couronnement, p. 163. — Amortissements spéciaux, p. 163. — Amortissements des fausses portes et des fausses niches, p. 164.

CHAPITRE VIII

L'ARCHITECTURE : LES BAIES EXTÉRIEURES. 165

Contenu du chapitre, p. 165. — États divers de conservation des éléments étudiés ici, p. 166. — Division de l'étude des baies, p. 166. — Composition décorative d'une baie en arc, p. 167. — Étude de ses éléments : l'arc, p. 170; — supports de l'arc : piliers et colonnes, p. 172; — leurs profils, p. 173. — Chevet, p. 174; — linteau, p. 174; — linteau mixte, p. 175; — tympan, p. 176; — corps du chevet, p. 177; — frontons en as de pique et bombés, p. 177. — Corps postérieur, p. 177; — en *kalan*, p. 178; — en édifice à étage et à pignon, p. 180; — à frontons successifs, p. 181; — à frontons concentriques, p. 182. — Baie en coupure et fausse porte en aile, p. 182. — Les portes, p. 185. — Fausses portes, p. 188. — Fausses niches, p. 191. — Fenêtres, p. 193. — Pignons, p. 195. — Décors de pignon : autéfixe, corne faitière, *garuḍa* et feuilles rampantes, p. 196. — Voûte à extrados apparent, p. 199.

CHAPITRE IX

L'ARCHITECTURE : LA CONSTRUCTION 200

Introduction, p. 200. — Matériaux : le bois, matière unique, p. 201; — accessoire, p. 202. — La brique, p. 202; — sa perfection, p. 203. — La

Pierre, matière unique, p. 204; — origine, p. 205; — matière accessoire, p. 205. — La terre cuite, p. 207. — Le métal, p. 207. — Agglomérés, p. 208. — Mise en œuvre générale: l'appareil, p. 208; — la pose, p. 210; — liaison des briques, p. 213; — des pierres, p. 214; — taille, p. 215; — enduits, p. 216; — montage, p. 216. — Dispositions spéciales, fondations, p. 217; — toitures de terre, p. 219; — de tuiles, p. 219; — voûte en encorbellement, p. 221; — ses inconvénients, p. 221; — cause fréquente de sa ruine, p. 221; — arcs de décharge, p. 225. — Entretien, p. 226. — Ecoulement des eaux, p. 226. — Aire, p. 227.

CHAPITRE X

LA SCULPTURE : L'ORNEMENT 228

Introduction, p. 228. — Profils, p. 229. — Caractère conventionnel du décor éam, p. 230. — Caractéristiques du décor dans l'art primitif, p. 230; — cubique, p. 232. — Double courant de l'art secondaire, p. 232; — décor perlé, p. 234; — caractère géométrique de cette sculpture, p. 236. — Décor en *S* manuscrites, p. 236; — décor dernier, p. 237. — Décors des pilastres dans l'art primitif: rinceaux à tige centrale, p. 238. — rinceaux à tige latérale, p. 239; — à motifs symétriques, p. 239; — dans l'art cubique, p. 240. — Décor des moulures: rosaces, p. 242; — lotus, p. 243; — formes spéciales, p. 243; — autres décors de moulures convexes, p. 245; — de rainures, p. 246. — Motifs couchés, p. 246. — Grandes rosaces, p. 247. — Décors peints, p. 249.

CHAPITRE XI

LA SCULPTURE : LA FIGURE ANIMALE. 250

La sculpture animée; réserve sur la date des idoles, p. 250. — Rôle de la sculpture animée dans la décoration: art primitif, p. 251; — art cubique, p. 253; — art secondaire, p. 253. — L'animal, p. 255. — Le lion, p. 255; — déformations typiques, p. 255; — le lion aux diverses périodes, p. 257; — ses poses, p. 261; — la tête isolée, p. 262; — confusion, p. 263. — L'éléphant, p. 264. — Le *gajasimha*, p. 268. — Le *makara*, p. 270. — Le *nāga*, à tête unique, à têtes multiples, p. 272. — Le *garuda*, p. 273. — Le bœuf; *nandin*, p. 276. — Animaux divers, p. 277.

CHAPITRE XII

LA SCULPTURE : LA FIGURE HUMAINE. 280

La figure humaine dans la décoration éame, p. 280. — Son sens, p. 283. — La figure en tympan, p. 285; — dans les scènes des piédestaux, p. 287; — en idoles: debout, p. 288; — assises, p. 290. — Valeur de l'exécution, p. 292. — Poses, p. 293. — Rareté des formes monstrueuses, p. 293. — Chasteté de cet art, p. 295. — Emploi constant du chevet, p. 295.

LIVRE II

L'HISTOIRE PAR L'ART AU ČAMPA

INTRODUCTION

Nécessité de placer cette étude à la suite de celle des formes de la sculpture, qu'elle complète indirectement, p. 297. — Valeur des renseignements que fournit l'art; leur contrôle par les textes chinois, p. 298. — Division, p. 299.

CHAPITRE PREMIER

LA CIVILISATION RÉVÉLÉE PAR L'ART : LE COSTUME. 300

Simplicité du costume; données chinoises, p. 300. — Vêtements du torse: tunique, maillot, p. 302; — du bas du corps: sampot et sarong, p. 305. — Langouti, pantalon, p. 305. — Sampot, p. 306. — Écharpes, devantier, décor contourné, p. 307. — Indications chronologiques, p. 311. — Sarong, p. 311. — Étoffes, p. 311. — Coiffure; textes chinois; discussion, p. 313. — Division, p. 317. — Première période: cheveux et chignon, p. 318; — diadème, p. 322; — *mukuṭa*, p. 324; — plaque de nuque, p. 325. — Deuxième période: cheveux et chignon, p. 326; — diadème, *mukuṭa*, p. 326; — coiffure cylindrique, p. 328; — symboles sur la coiffure, p. 329. — Résumé, indications chronologiques, p. 329. — Chaussure, p. 330. — Conclusion, p. 331.

CHAPITRE II

LA CIVILISATION RÉVÉLÉE PAR L'ART : LA PARURE 332

Goût des Čams pour les bijoux; absence de bagues dans la sculpture, p. 332. — Observations générales, p. 334. — Série des bijoux, p. 335. — Bijoux d'oreilles: disques, p. 336; — boutons, p. 336; — anneaux, p. 337; — pendants d'oreilles, p. 338; — crochets d'oreilles et déformation du lobe, p. 339. — Bracelets, p. 341; — d'avant-bras, p. 341; — de bras, p. 341; — de chevilles, p. 342; — supplémentaires, p. 342. — Colliers, p. 342. — Gorgerin, p. 343. — Ceintures: corselet, p. 343; — de taille, p. 344; — pendante, p. 345. — Cordon brahmanique, p. 345. — Matière et valeur des bijoux, p. 346.

CHAPITRE III

LA CIVILISATION RÉVÉLÉE PAR L'ART : LA RACE, LES CLASSES. 350

Type dans les représentations, p. 350. — Comparaison avec le type actuel et les observations chinoises, p. 352. — Traditions, p. 352. —

Conventions, p. 353. — Différents groupements de la société : hommes, p. 355 ; — femmes et enfants, p. 355. — Le roi, ses femmes, p. 356. — Danses, danseurs, danseuses, p. 356. — Musiciens et serviteurs, p. 358. — Prêtres, p. 358 ; — ascètes, p. 359 ; — moines, p. 360.

CHAPITRE IV

LA CIVILISATION RÉVÉLÉE PAR L'ART : SES MOYENS ; ARCHITECTURE CIVILE, MILITAIRE, FUNÉRAIRE. — L'ÉCRITURE, LES INSCRIPTIONS 361

L'habitation, p. 361. — Mobilier, p. 364. — Objets honorifiques, p. 366. — Cortèges royaux et moyens de transport, p. 367. — L'éléphant comme monture, p. 368. — Animaux de selle et de trait ; chars et charrettes, p. 370. — Litière et palanquin, p. 373. — Bateaux, p. 373. — Instruments de musique, p. 373. — Armes, p. 374. — Fortifications, p. 375. — Art funéraire, p. 378. — Pagodes funéraires, p. 380. — L'écriture, ses divers aspects, p. 385. — Supports des inscriptions : stèles et piédroits, p. 386.

CHAPITRE V

LA RELIGION DES ĀMS D'APRÈS LEURS MONUMENTS : LE ĪVAĪSME 390

Introduction, p. 390. — Īva : le *līṅga*, ses formes, p. 390 ; — uni à sa cuve, p. 392 ; — multiple, p. 392 ; — indépendant, p. 393 ; — à intermédiaire octogonal, p. 393. — Piédestaux propres au *līṅga*, p. 393. — *Līṅga* décoré, p. 394. — *Mukhaliṅga*, p. 394. — Formes spéciales du *līṅga*, p. 395. — Īva : idole ; calme, debout, p. 397 ; — assis, p. 398 ; — obèse, p. 400 ; — ascète, p. 402 ; — terrifiant, p. 403 ; — *dvārapāla*, p. 403. — Īva en décoration, calme, p. 405 ; — combattant, p. 406 ; — triomphant, seul, p. 408 ; — entouré, p. 409. — Résumé, p. 410. — Umā : idole, p. 412 ; — en décoration, p. 414. — Résumé, p. 414. — Gaṇeṣa, p. 415. — Skanda, p. 417. — Nandin, p. 418.

CHAPITRE VI

LA RELIGION DES ĀMS D'APRÈS LEURS MONUMENTS : VICHNOUÏSME ET AUTRES CULTES. 420

Vichnouïsme : idoles de Viṣṇu et de Lakṣmī, p. 420 ; — Viṣṇu et Lakṣmī dans la décoration, p. 422 ; — Garuḍa, p. 425. — Résumé, p. 426. — Culte de Brahma, p. 427. — Cultes associés, p. 428. — Divinités diverses, p. 430. — Observations générales, p. 432. — Bouddhisme : images du Buddha, p. 433. — Bodhisattva, p. 436. — Conclusion, p. 437.

CHAPITRE VII

LA RELIGION DES ĀMS D'APRÈS LEURS MONUMENTS : FORME DU CULTE 438

Culte, lieux sacrés, p. 438. — Consécration, p. 440. — Matière des idoles, p. 440. — Nom de l'idole, p. 441. — Dépôts sacrés, p. 442. — Forme du culte, p. 446. — Attitudes religieuses, p. 447. — Absence de renseignements sur le culte bouddhique, p. 448.

LIVRE III

L'ESPRIT DE L'ART ĆAM

CHAPITRE PREMIER

GÉNIE DE L'ARCHITECTURE 449

Introduction, p. 449. — Nécessité de négliger l'histoire architecturale, p. 450. — L'essence même d'un sanctuaire hindou, p. 450. — Observations particulières au sanctuaire ċam, p. 451. — Indépendance de l'exécution, p. 451. — Incohérence entre les formes extérieures et intérieures, p. 452. — Composition par répétition successive, p. 453. — Origine du principe de composition par répétition successive, p. 454. — Loi de proportionnalité, p. 455. — Loi de symétrie verticale, p. 456. — Liberté primitive dans l'application des principes, p. 457. — Subtilité dans leur emploi, p. 459. — Tendances générales de l'art ċam à l'accroissement des silhouettes, p. 460.

CHAPITRE II

GÉNIE DE LA SCULPTURE. 461

Caractère utilitaire de la sculpture, p. 461. — Symbolisme, p. 462. — Premier esprit d'observation, p. 463. — Acceptation de formes antérieures, p. 464. — Causes de décadence; absence d'observation directe, p. 465. — Abus de la stylisation, p. 466; — son application à la figure humaine, p. 469. — Décadence finale, p. 471.

LIVRE IV

L'HISTOIRE DE L'ART AU ĆAMPA

CHAPITRE PREMIER

RAPPORTS DE L'ARCHITECTURE ĆAME AVEC LES ARCHITECTURES DE MÊME FAMILLE EN EXTRÊME-ORIENT. RECHERCHE DE SES ORIGINES. RÉSULTAT NÉGATIF. . . 477

Indépendance des arts ċam et annamite, p. 477. — Comparaisons: de l'architecture ċame avec l'architecture khmère, p. 478; — de l'architecture ċame primitive avec l'architecture khmère primitive, p. 479; — de l'architecture ċame cubique avec la même, p. 481; — de l'architecture ċame en général avec l'architecture khmère classique, p. 481; — de l'art ċam primaire avec l'art javanais, p. 483; — de l'art ċam avec l'architecture hindoue, p. 485. — Recherche de l'origine de l'art ċam, p. 486. — Résultat négatif, p. 487.

CHAPITRE II

ORIGINES DE L'ARCHITECTURE ĀME. 489

Origine réelle de l'architecture Āme, p. 489. — Existence d'une architecture légère antérieure, p. 490. — Rapports de la première architecture massive Āme avec une architecture légère, p. 491. — Traces du passage de l'une à l'autre, p. 492. — Sa possibilité, p. 501. — Rapports de l'art cubique avec une architecture mixte antérieure, p. 510.

CHAPITRE III

LES DIVERSES PÉRIODES DE L'ART ĀM : LA PÉRIODE PRIMAIRE; L'ART PRIMITIF. . . 512

Introduction : remarques générales, causes diverses de modification au type initial, p. 512. — Existence continue de l'architecture légère, p. 515. — Rappel des divisions de l'art Ām, p. 517. — Période primaire, p. 517. — Art primitif : caractéristiques communes, p. 518. — Revue des édifices de l'art primitif ; premières constructions, p. 520. — Série de Mĩ Son A₁, p. 520. — Autres monuments, p. 528. — Observations générales, p. 531.

CHAPITRE IV

LES DIVERSES PÉRIODES DE L'ART ĀM : LA PÉRIODE PRIMAIRE, LES ARTS CUBIQUE ET MIXTE. 533

L'art cubique ; ses caractéristiques, p. 533. — Premiers essais, p. 534. — Pô Dam et Hoà Lai, p. 536. — Art de Đông Dương, p. 544. — Forme dérivée, p. 544. — Art mixte, p. 546. — Disparition de l'art cubique, p. 549. — Éléments communs à l'art primaire, p. 550. — Sculpture ; repères qu'elle offre, p. 551. — Conclusion, p. 552.

CHAPITRE V

LES DIVERSES PÉRIODES DE L'ART ĀM : LA PÉRIODE SECONDAIRE 553

Éléments communs entre les trois styles de la période secondaire, p. 553. — Art classique, p. 555 ; — pyramidal, p. 556 ; — dérivé, p. 559. — La sculpture, p. 564. — Édifices hors série : Dương Long et Phô Hải, p. 566.

CONCLUSION

L'ART ĀM DANS LE DOMAINE ESTHÉTIQUE. 567

Sa valeur comme forme, p. 567. — Ses défauts comme logique, p. 569. — Qualités et défauts de la sculpture, p. 570. — Résumé, p. 571.

APPENDICE

A. — COMPLÉMENT A L'INVENTAIRE PROPREMENT DIT 573

Introduction, p. 573. — Ninh Thuận, p. 574. — Khánh Hoà, p. 575. —

TABLE DES MATIÈRES

655

Binh Định, p. 576. — Quảng Ngãi, p. 582. — Quảng Nam, p. 582. —
Thừa Thiên, p. 590. — Quảng Trị, p. 597. — Quảng Bình, p. 603.
— Pays Moï, p. 603. — Cambodge, p. 603. — Musées et collections
particulières, p. 604. — Conclusion, p. 605.

B. — LISTE DES ROIS CHAMS	607
C. — LISTE DES INSCRIPTIONS	612

TABLES

Table des illustrations.	617
Index	623
Table des matières	647
Erratum général.	657

ERRATUM

PREMIÈRE PARTIE

TEXTE

Pages	Lignes	Texte fautif	Texte correct
		<i>au lieu de</i>	<i>lire</i>
xix	49	cette introduction	ce volume
12	7	milieu	début
12	29	le Sông	le Sông Thu Bồn
13		ce que nous avons dit de la population de Cũ Lao Cham s'applique en réalité à Cũ Lao Rây.	
24	28	et	et ⁽¹⁾
37	18 et 20	limonite	latérite
39	23	<i>makara</i> serpentiformes	serpents munis de pattes.
59	49 et 32	remplacer « Nandin » par « Mahisasur, le démon-buffle »	
68	31	reporter l'indication de la figure (fig. 44) à la ligne 9 de la page suivante.	
74	25	se voit	se voyait
80		troisième ligne en partant d'en bas : Après 6 ajouter « et 2 ».	
90	46	pente	position
95	2	872, 950	972 ⁽²⁾ , 4050
109	31	de la Núi	du Núi
146	3	avant-dernier	dernier
	4	huit	seize
147	43	au troisième	sur le troisième
129	40	706	703 ⁽³⁾
»	41	784	781 ⁽³⁾
»	48	est le	s'élève sur l'emplacement du
»		dernière ligne, t. XXII	de la Bibliothèque Nationale, t. XXVII
130	43	703	706 ⁽¹⁾

(1) Il existe trois et non quatre types de piédroits.

(2) Cf. FINOT *B.E.F.E.-O.*, IX, p. 203.

(3-4) Cf. note 2, p. 3.

131	39	paroi S.	paroi S. du vestibule.
135	8	ajouter « le front porte l'urna et le menton montre une barbe légère ».	
140	26	XX	XXVII des Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Nationale.
148	12	<i>gajasiṃha</i>	lions
	17	nus,	nus, à double plan,
154	20	»	»
163	1	réguliers,	réguliers, mais doubles en épaisseur,
	25	nus	réguliers
164	5	une simple doucine forme	une doucine termine
	note 2	ajouter Fournereau, album grand in-4°, Paris, Leroux, 1890.	
168	4	soutiennent un	soutiennent chacune un
178		inscriptions 40 et 43 : conserver la localisation et intervertir descriptions, mesures et n ^{os} d'estampages.	
181	25	neuf.	sept
187	31	supprimer « seuil »	
188	4 et 5	supprimer « du soubassement général » ⁽¹⁾	
	8	supprimer « elle aussi »	
196	42	remplacer « soubassement » par « base »	
199	17, 24	limonite	latérite
201	23	»	»
208	1	Tuan	Thuận
233	4	<i>bathuk</i>	<i>rasuñ batâu</i>
245	33	<i>makara</i>	<i>gajasiṃha</i>
262	25	<i>apsaras</i>	figure volante
269	22	au lieu de 20°30'	lire 2°30'
286	31	inscriptions	sculptures
302	30	droite	gauche
304	30	et aux chevilles	et simples aux chevilles
321	25	0,40	0,80
	29	corriger la phrase ainsi : La tête est coiffée d'un haut chignon vertical et la figure est encadrée d'une indication conventionnelle de cheveux et de barbe. La coiffure est accompagnée, etc.	
329	19	ajouter un point d'interrogation final	
335	42	Mĩ Sơn B	Mĩ Sơn E ₅
335	33	Đại Lôi	Đại Lộc
336	4	supprimer la phrase « où nous avons..., » jusqu'à « une stèle »	
340	12	identiques	non identiques
344	6	Après à « triple plan », modifier la phrase ainsi : « Un pilier de même dimension mais de profil différent se décore d'une niche..., etc. »	
342	10, 11	porte, au droit du pilastre, une	passe, au droit du pilastre, sous une
344	24	ajouter après « départ » « supérieur »	
354	3	celle	celles
357	31, 34	VI	IV
376		légende de la figure 84, au lieu de « B ₈ » lire « B ₇ »	
380	24	supérieur	inférieur

⁽¹⁾ Il ne paraît pas avoir existé de soubassement général.

- 381 6 ajouter après cheval « immobile »
- 399 28 D₁ D₂
- 427 ligne 2 du paragraphe de l'inscription du temple F :
XI IX
- » 29 G₅ G
- 429 3 limonite latérite
- 433 ligne 2 du paragraphe des inscriptions du temple G :
(XX) devant XX) dans
- 436 27 a comme imposte la suite a son imposte peu au-dessous de
- 440 15 pylône pylônes
- 466 14 édicule édifice
- 483 1 à l'européenne à la javanaise
- 485 29 modifier ainsi « sur la face E. du mur, fond de la cour III ».
- 486 4 ajouter après « murs » « aux côtés N. et S. de la cour II ».
- 489 10 à base à bague
- 500 32
- 501 17 faire passer la mention (fig. 115) d'une page à l'autre, lignes indiquées.
- 507 dernière ligne du sommaire :
Lâm Ấp Thê Lâm Ấp Phê
- 511 11 ajouter après « à deux faces » « la seconde »
- fig. 119. Le pan en carquois a été oublié sur le dessin.
- » 26 et 30 d'après M. Eberhardt, le nom serait Cấn Đống, et le sens « éminence de la plaine ».
- 517 13 ses seins émergent de l'eau de ses seins coule de l'eau
- 523 18 féminine masculine
- 536 22 supprimer « ailés »
- 30 1,25 1,37
- 542 1 compléter le mot « Cang Mực » par « Tién Bien » et supprimer Tién Bien comme indication de lieu ⁽¹⁾.
- 546 21 baie haie
- 566 13 ajouter en regard la note : cf. B.E.F.E.-O., I, p. 83.
- 551 2 et 9 Lâm Ấp Thê. Lâm Ấp Phê
- 567 fig. 130 restituer ainsi la légende oubliée : « A, plan; B, coupe transversale sur les petites fenêtres; C, face; c, profil de la fausse porte; D, face de la porte; en haut d, profil de la porte; en bas d, sa coupe; E, face de l'applique; e, son profil; e₁, détail; e'₁, coupe horizontale du corps de l'applique; à gauche de la face de l'applique, coupe de son pignon. »
- 572 40 49 47
- 33 S. 15 D 22.2
- 574 25 ramassée ramenée
- 29 après « *garuḍa* » ajouter « ou lion »
- 575 5 la cette
- 576 trône tronc
- 579 8 ajouter après « (fig. 74) » « et encore plus à celle du Bình Định donnée comme comparaison (p. 412 et fig. 75) ».
- 585 après « Bhagavati » ajouter « Bhr̥ṅgi, prononc. : Brinngui, sanskrit ».

⁽¹⁾ Il ne s'agit jusqu'à la ligne 15 de la page 542 que de la citadelle de Uân Áo.

- 586 « *dvārapālū* » lire « *dvārapāla* »
 589 en face du mot « *rasuñ batāu* » lire, dans la colonne prononciation, rasoung et non rasung; en face des mots sampot et sarong, dans la colonne langue, remplacer le mot « *cam* » par « cambodgien » et « *sanskrit* » par « cambodgien ou malais ».
 590 dans la première colonne remplacer « *tong doc* » par « *tông đòc* »
 590 dans la dernière colonne, en face *Yañ*, au lieu de « *souverain* » lire « *souvenir* »

ATLAS DE PLANCHES

INTRODUCTION ET TABLES

- Pg. v lig. 42 ajouter « *toutes* » après « *pour* »
 lig. 43 supprimer « *que* pour les gravures insérées dans l'Inventaire ».
 Pg. viii lég. XX H, traces de tour; H, traces d'abri;
 N, arrière N, arrivée
 Pg. ix lég. XXI partie Ouest, façade S. partie E, façade N.
 Pg. x lég. XXXII 400 mètres 40 mètres
 Pg. xi lég. XLI fausse porte, face et fausse porte, face ; porte, profil.
 » lég. XLII 0,0075 0,00075
 Pg. xii lég. LXIV C, édifice Nord-Ouest; C, édifice Nord-Est;
 Pg. xvi lég. CII ajouter avant « *coupe parallèle* » « *en haut* » ; avant « *coupe longitudinale* » huitième ligne de la légende « *en bas* ».
 » lég. CIII ajouter avant « *façade orientale* » « *en haut* » ; avant « *coupe transversale* » « *en bas* ».
 Pg. xvii lég. CVI A, supprimer « *murs* » et compléter ainsi : C bassin, c fours, d bac, e maisons.

PLANCHES

- Pl. VII, 4 Des observations nouvelles nous font croire que la restitution de la tour S.-O. est incomplète; nous en donnons une nouvelle version plus vraisemblable dans la figure 463, p. 337.
 Pl. XIII Les réparations faites au sanctuaire principal de Pō Klauñ Garai nous ont permis de monter jusqu'à son sommet et par conséquent de vérifier notre relevé photographique. Cette opération nous a donné une nouvelle occasion de constater l'exactitude de notre méthode de restitution perspective pour les parties hautes : les hauteurs partielles y sont toutes exactes à un centimètre près, d'une arête du terrasson inférieur à l'arête supérieure de la grande face de la corniche immédiatement suivante, mais l'ensemble a été vicié par une mauvaise connaissance de la disposition des bahuts et par une grossière erreur de cote dans la corniche principale, son bahut et les parties basses. Heureusement elles se compensent en partie et l'erreur totale est de

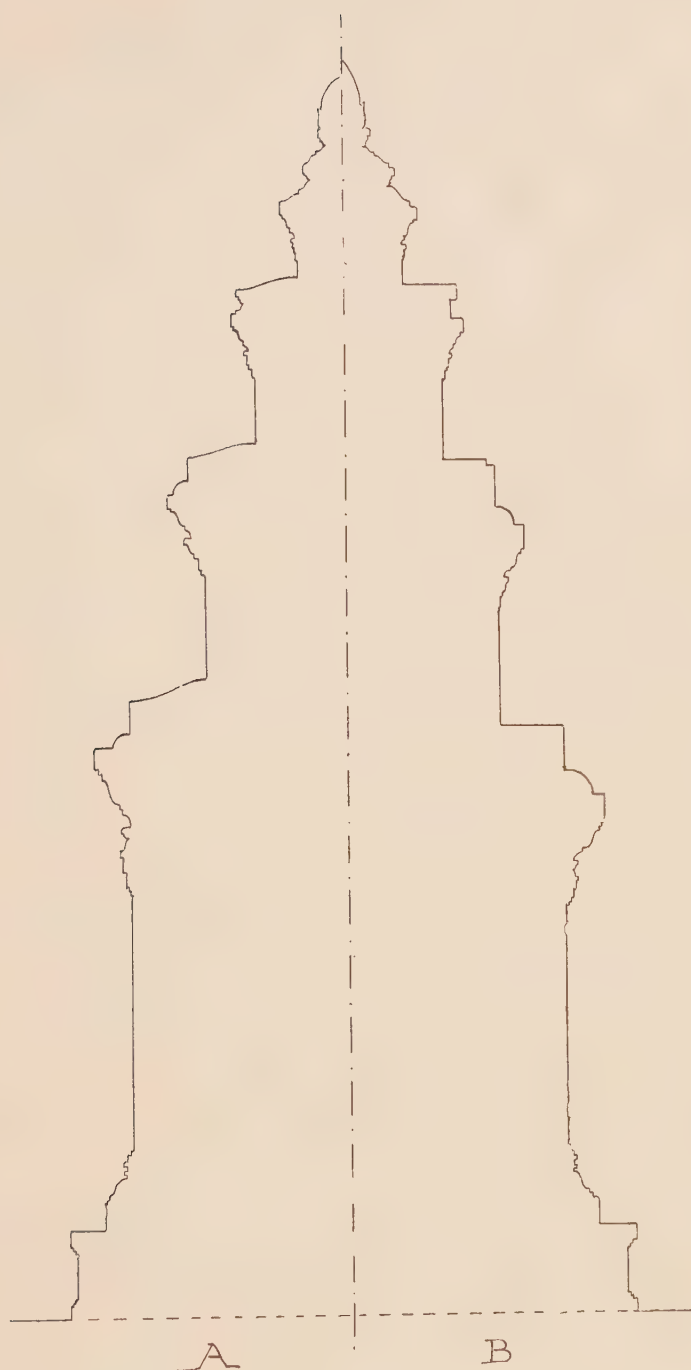


Fig. 473. — Rectification du relevé de la tour principale de Pō Klauñ Garai
 Echelle: 0 m. 0075 par mètre. (Voir erratum : pl. XIII.)

- moins de 0 m. 25 sur 22 m. 35. Le double diagramme ci-joint permettra de restituer les planches XII, XIII et XIV dans leur tracé exact (fig. 173). A : faux ; B : exact.
- Pl. XVI la coupe 1 et la façade 3 sont fausses ; l'ancien sol intérieur était au niveau du sol extérieur indiqué.
- Pl. XX légende : O, lire « restes d'édifices en avant » au lieu de « antérieurs ».
- Pl. XLII au lieu de 0,0075 lire 0,00075.
- Pl. LXIV au lieu de C, édifice Nord-Ouest lire C, édifice Nord-Est.
- Pl. LXX la coupe est fausse pour la porte E. dont la voûte part à environ 0 m. 40 plus bas que celle de l'Ouest.
- Pl. LXXXII troisième colonne, façades de C₁ ; un petit bahut de la hauteur du linteau doit être interposé entre les supports et l'arc.
- Pl. XCV au lieu de 0,0075 lire 0,001875.
- Pl. CVII les bœufs, pièce d'accent, doivent sans doute se placer en haut sous le couronnement, comme dans la planche XXIV.
- Pl. CVIII la Tour de cuivre qui est au milieu de la citadelle de Čaban est marquée à la place du groupe Dương Long dont le nom n'est pas porté sur la carte.
- près du 107° de longitude et entre le 15° et le 16° de latitude, lire « Cù Lao Rây » et non « Cù Lao Bé » autre nom pas employé dans l'Inventaire.
- Pl. CXI intervertir « Dương Lăng » et « Dương Long » ainsi que le trait et le cercle rouge.
- Pl. CXIII près du cap Chou May lire « Linh Thái » et non « Linh Thac. »

DEUXIÈME PARTIE

TEXTE

Pages	Lignes	Texte fautif	Texte correct
		<i>au lieu de</i>	<i>lire</i>
349	2	chefs de Moï	chefs de Moïs
580	14	(voir p. 267, note 5).	(voir p. 268, note 5).

ATLAS DE PLANCHES

- Pl. CXXX-K au lieu de « Mí Sơn B₆ » lire Mí Sơn B₅ ».
- Pl. CL-A ajouter « Phú Hưng ».
- Pl. CLI-E » « porte de Mí Sơn E. ».
- Pl. CLXXX-P₂ un trait a manqué au clichage, le panneau inférieur ogival de la figure P₁ devrait se traduire devant la figure P₂ par une verticale légèrement bombée, en avant des petits décors nus de côté.

DS557

A55P3 Parmentier, Henri

t.2

Inventaire descriptif des
monuments cants de l'Annam.

